

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНОВ ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
И ДРУЖБЫ НАРОДОВ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
им. А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

Г. Ч. ГУСЕЙНОВ

«ОРЕСТЕЯ» ЭСХИЛА:
ОБРАЗНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ДЕЙСТВИЯ

Лекция для студентов театроведческих и режиссерских
факультетов театральных вузов

Москва 1982

Гусейнов Г. Ч. «Орестея» Эсхила: образное моделирование действия. — М.: ГИТИС, 1982. — 64 с.

Рекомендуется редакционно-издательским советом ГИТИСа им. А. В. Луначарского в качестве лекции для студентов театроведческих и режиссерских факультетов театральных вузов.

Рецензенты:

кандидат филологических наук Н. П. Банникова,
кандидат филологических наук Ю. А. Шичалин

Эсхил — один из самых трудных для понимания драматургов. Существует традиционное представление о композиционной простоте его трагедий, неразработанности характеров, слабости драматургической техники. Этой простотой и объясняется, как правило и как ни странно, обилие неясных, темных мест в тексте трагедий. Предложил такой подход еще Аристотель. Систематизируя подлежащие исследованию способы создания художественных произведений, Аристотель, конечно, не мог не ориентироваться на ставшего уже школьным автором «отца» трагедии, но, имея в виду последовавшие поколения трагиков, — различал в творчестве Эсхила лишь элементы, подобные классической трагедии Софокла и Еврипида. Отсюда — недоверие, которое Аристотель высказывает в «Поэтике» к произведениям Эсхила, и в частности, к художественному методу трагика.

Что же это за художественный метод? Трудный вопрос. От трагического спектакля до нас дошел лишь текст, за которым только угадывается зрелищный компонент ансамбля. То, что трагедии сохранились частично, и порождает главные трудности, мешающие определить художественный метод Эсхила, да и просто читать его трагедии, не говоря уже о том, чтобы попытаться дать им современное сценическое воплощение.

Вместе с тем, внимательное чтение и затем сопоставление отдельных кусков текста дает возможность сделать определенные выводы о драматургической технике Эсхила, найти излюбленные приемы трагика и, наконец, составить общее представление о структуре текста. Начинать целесообразнее всего, конечно, с анализа языка писателя, но он и представляет наибольшие трудности для тех, кто не знаком с оригинальным текстом. В то же время образная структура произведений Эсхила складывается именно в области поэтического языка, именно эта область является пограничной меж-

ду зрелищем и текстом трагедии, и потому элементы режиссерского замысла трагика мы должны, по возможности, искать непосредственно в тексте его произведений.

Этим поискам во многом способствует то общеизвестное обстоятельство, что греческая трагедия основана на многовековой мифологической традиции, и потому всякий образ у Эсхила есть прежде всего образ мифологический. Учитывая, что аудитория хорошо знакома с содержанием трагедий Эсхила, нашей задачей было рассмотреть, как именно мифологическая образность формируется в драматическое произведение. Наглядно-образное начало — лишь часть общей структуры текста трагедий, но для режиссера, например, только такой анализ будет способствовать возникновению замысла спектакля.

Основной материал, использованный автором для подобного разбора, — единственная сохранившаяся трилогия Эсхила «Орестея», однако для сравнения и уточнения некоторых положений привлекаются и другие сохранившиеся произведения трагика.

Подробный анализ ритуальной модели, сыгравшей определяющую роль в становлении греческого театра, даст возможность подойти к анализу темы, которая, хотя и не является мифологической в строгом смысле слова, однако разрабатывается Эсхилом по мифологическому принципу. Это мифологема «Дики», или «Правды», традиционно рассматриваемая как важнейшая мировоззренческая категория трагического театра Эсхила.

РИТУАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ ЭСХИЛА

Родство трагедии с кругом обрядов, связанных с культом плодородия, обрядов хтонических, — давно установленный наукой факт. Хорошо известно и то, что трагедии, уже вполне отпочковавшиеся от ритуального действия в собственном смысле слова, ставились в разгар Елевсинского празднества¹. Очевидна композиционная близость трагической постановки и культового действия². Однако, хотя установлено, что ритуальное начало определило развитие жанра, актуальным остается вопрос о том, не подвергалось ли оно сознательной переработке в рамках трагедии как самостоятельного искусства, в котором зритель перестает быть соучастником. Траге-

дии Эсхила насыщены ритуальными формами (см. такие протосценические формы, как «заклание» в «Агамемноне», «факельное шествие» в «Евменидах», «принесение отворотной жертвы» в «Хоэфорах», «выспрашивание пророчества» в «Персах», «Агамемноне», «молитва» во всех трагедиях), поэтому важно понять, что в обработке этих форм принадлежало собственно Эсхилу, насколько эти типы действия были необходимы для нового художественного произведения.

Очевидность обрядовых прототипов в одних трагедиях Эсхила (например, в «Орестее») вовсе не означает обязательного обращения к этим прототипам и в других трагедиях (например, в «Персах» или трилогии о Данаидах). Художественному переосмыслению подвергается не только тот или иной миф, лежащий в основе фабулы, но и ритуальный структурный прототип, определяющий построение сюжета. Таким образом, вопрос о том, что дал трагедии ритуал как модель, упирается для нас в вопрос, что из ритуального прототипа выбирает Эсхил. Ритуальная модель интересует нас в ряду художественных приемов трагика как элемент ансамбля трагедии. Это тем более важно, что Эсхил занимает особое место не только по «литературному», но и по «реальному» отношению к главному своему ритуальному источнику — Елевсинским мистериям.

Для Елевсинских мистерий Эсхил, по словам Афиней («Трапеза знатоков» 1, 21), «не только придумал роскошь и пышность убора, подражая которой, одевались иерофанты (главные жрецы. — Г. Г.) и факелоносцы, но, сочинив также множество танцевальных фигур, обучил им хоревтов (т. е. младших служителей. — Г. Г.)». В чем именно заключалась «роскошь и пышность одежд», сказать трудно, однако и простым указанием на этот аспект деятельности Эсхила как постановщика пренебрегать нельзя³.

Елевсинские мистерии — культ богатый, стародавний, справляемый дважды в году — весной и осенью — торжественно и пышно⁴. Как культ Деметры—Бримо и Персефоны—Коры, а также Диониса—Иакха, Елевсинские таинства — культ земли, урожая, смены времен года, а также культ очищения и всеобщего единения посвященных и ежегодно очищаемых мистов. Трудность посвящения (например, принимаемый незадолго до посвящения обет молчания)⁵ обостряла возбуждение и неистовство мистов (т. е. посвящаемых в мистирию) в непосредственном отправлении всех многочисленных обрядов, входящих в ритуал. Смысл символических про-

цедур Елевсинских мистерий состоял в приобщении жителя Аттики к родящим силам Земли, в приобщении к новому через очищение от старого. Этот главный смысл воплощался во всем — в цвете одежд, в действии, в предметах, выступающих как важные символы: посвященные носили окрашенную пурпуром одежду (см. Плутарх, «Алкивиад», 22), украшали пурпурными лентами корзины с подношениями божеству («Фокион», 28). Одним из важнейших символов мистерий был срезанный колос — универсальный земледельческий символ, который (в глубоком молчании) показывал мистам иерофант. В разгар празднества мисты выпивали кикеон (о составе смеси пишет Порфирий в «Жизни Пифагора», гл. 35).

Важно отметить, что организаторы мистерий самому построению действия придавали то же значение, которое открывается нам и в драматических перипетиях: начиная с обряда посвящения, когда глубокий мрак и тишина храма внезапно взрывались блеском искусственных молний, грохотом и какой-нибудь выхваченной из тьмы мифологической картиной или пением гимна Бримо, который неожиданно и пугающе нарушает тишину, и кончая возлияниями, произнесением знаменитых ритуальных ругательств на мосту через Кефис, так называемых «гефиризмов»⁷, питием кикеона, неистовством на берегу моря, наконец, очищением в волнах Рейтов — заводей, похожих на реку, — мисты проходили путь от преддверья храма через Керамик и Агору до побережья, преодолевая положенные ступени приобщения к глубоко чтимым Бримо, Коре, Иакху⁶.

В жизнеописании Алкивиада у Плутарха мы находим весьма важное и ценное свидетельство того, как важно было сохранять определенную последовательность в разворачивании празднества, когда за короткое время приходилось пройти — в пути от храма до моря — символический годовой цикл. Описывая события 407 г., года возвращения Алкивиада в Афины после восьмилетнего отсутствия, Плутарх пишет (пер. В. Алексеева): «С тех пор как была укреплена Декелия и все дороги в Елевсин находились в руках неприятеля, праздник проходил на берегу моря, отчего потерял свою прелесть: пришлось исключить из его программы жертвоприношения, танцы и многие религиозные обряды, совершавшиеся по дороге, когда несли статую Диониса. Алкивиад считал прекрасным случай показать свое уважение к богам, восстановив празднество в его первоначальном виде, приобрести себе славу среди сограждан, провозжая процес-

сию сухим путем и защищая ее участников от нападения неприятелей... О своем плане Алкивиад сообщил Евмолпидам и Керикам. На возвышенностях он расставил сторожевые посты и на рассвете выслал на разведку нескольких солдат, затем взял с собой жрецов, мистов и мистагогов и, окружив их солдатами, повел в полном порядке и молчании. Его поход представлял великолепное, достойное богов зрелище. Все, кто не завидовал ему, называли его подвиг «гиерофантией» или «мистагогией». Никто из неприятелей не посмел напасть на них, и Алкивиад благополучно привел процессию в столицу». Как видно из слов Плутарха, а также Афиней, внимание к организации торжеств в глазах афинян было доблестью. Вероятно, Эсхилу удалось использовать в своих «танцевальных фигурах», в «роскоши и пышности одежды» мистов какие-то весьма значительные символы, что придавало одновременно и художественное совершенство трагедии, и предметную надежность сложному елевсинскому ритуалу.

Была, однако, и другая сторона у такого отношения к Елевсинству. Посвященный в мистерии не должен был разглашать тайнства. А в этом-то и обвинили Эсхила, как говорит Аристотель в «Никомаховой этике» (III, 2, 1111 a), утверждая, впрочем, что Эсхил сделал это «по неведению». По словам Климента Александрийского («Лоскутный трактат», II, 14), Эсхил сумел доказать, что он даже не был посвящен в мистерии! Весьма вероятно, что изгнание Эсхила было формально связано как раз с этим разглашением, в котором он обвинялся. Такое обвинение нередко служило надежным способом избавиться от преследуемых государством лиц. Не зная подробностей предъявленного Эсхилу обвинения, судить о деле приходится по косвенным, хотя и весьма красноречивым, сведениям. Через несколько десятилетий после смерти трагика, в Афинах проходило другое судебное разбирательство. Истцом выступал один из представителей клана елевсинских жрецов, ответчиком — уже упомянутый Алкивиад. В своем жизнеописании Алкивиада Плутарх пишет (пер. В. Алексеева): «Демагог Андрокл представил несколько рабынь и метеков, которые обвинили Алкивиада и его друзей в изуродовании гермов и в подражании за чашей вина тайнствам мистерии. Какой-то Теодор, разыгрывал, по их словам, глашатая, Политион — дадуха (т. е. факелоносца. — Г. Г.), Алкивиад — гиерофанта; при этом присутствовали и прочие его друзья, представлявшие из себя мистов. Все это было внесено в жалобу сына Кимона Тессала, обвинившего

Алкивиада в оскорблении богинь. Раздраженный народ негодовал на Алкивиада...». Эта жалоба гласила: «Сын Кимона, Тессал, из лакнадского дема, обвиняет сына Клиния, Алкивиада, из скамбонидского дема, в оскорблении богинь, Деметры и Персефоны. Он подражал мистериям, показывая их у себя в доме своим товарищам, причем был одет в платье гиерофанта, когда он совершает таинства, и называл себя гиерофантом, Политиона — дадухом, тегейца Теодора — глашатаем, других друзей — мистами и эпонтами. Все это нарушает закон и правила, установленные Евмолпидами и Кериками, жрецами Елевсинских мистерий».

Подробности в изложении дела Алкивиада, касающиеся недопустимости именно подражания мистериям вне самого ритуального празднества, заставляют предположить, что и Эсхила можно было бы обвинить в «разглашении» таинств, опираясь при этом не только на материалы «Бассарид» («Вакхид»), трагедии, в которой елевсинский дух был разлит особенно сильно, но и теми трагедиями, которые дошли до сегодняшнего дня.

Важнейшим свидетельством является тут язык Эсхила, изученный⁶ в этом, «елевсинском» аспекте весьма тщательно и уже давно.

Эсхил сознательно пользовался терминами елевсинского ритуала, преследуя этим вполне определенные цели.

Разнообразными обертонами — ироническим и патетическим — награждает Эсхил термин елевсинского ритуала: **ελοπτεω** (зрю). Так, когда Эгисф говорит о том, что «теперь смертные узрят мстящих богов» (Агам., 1579), ритуальный термин **ελοπτεω**, как кажется самому Эгисфу, придает его словам весомость и важность, в контексте же всей трагедии в нем звучит ирония по отношению к произнесшему его персонажу.

Особая подоплека, связанная с пифагорейским обетом молчания, воспринятым Елевсином*, лежит и за словами Ореста, обращенными к хору:

«Вас заклинаю, речь ведите благозвучную.
Пока нужно молчать — молчите, и заговорите вовремя»
(581—582).

Как к посвящаемым, обращается Орест к Хору после совершения мести за отца: «Встаньте по кругу и разверните

* Ведь и само слово «мист» буквально означает — «замкнувший уста», «онемевший».

ее (сеть, в которую был запутан Агамемнон. — Г. Г.), накидку мужскую, чтобы увидел отец, но не мой, а все зрящий отец — Солнце» (983—986). Здесь снова употреблен тот же елевсинский термин «зрю». Следует согласиться с выводами крупнейшего знатока Эсхила — Дж. Томсона — о том, что Эсхил передает в «Орестее» не что иное, как хорошо известные ему «ступени очищения души во время мистерий». Эпоптия (созерцание, истинное видение) и есть как раз ступень, предшествующая катарсису — очищению Ореста.

«Хозфоры» начинаются с обращения Ореста к Гермесу Подземному, который назван здесь «эпоптом отцовской мощи», «спасителем рода» (1—2).

Именно потому что он посвящен, Орест может сказать непосвященному Хору об Эриниях: «Вы их (т. е. страшных псиц Эриний. — Г. Г.) не видите, а я вижу» (1601).

Выводы Дж. Томсона значительно углубляет М. Тирни⁹, останавливающийся в своей статье на следующей ступени приобщения героя трагедии — Ореста к таинствам. В «Евменидах» уже очищенный свиной кровью аполлонова очищения Орест, прибывший в Афины, обращается к богине: «Наученный злом, я знаю много очищений (*καθαρμοί*) и знаю, где можно говорить, и где — молчать. В этом же деле мудрый учитель велит мне говорить. Ведь кровь стекла с рук, и скверна убийства матери сошла. Свеж был грех, у божьего очага очищеньями Феба — кровью свиной — был он смыт» (276—283). «Время, стараясь, очищает все, — продолжает Орест, — и теперь чистыми устами благою речью взываю к царице афинской земли...» (286—288). В орфическом фрагменте из Турий¹⁰ читаем: «Чистая царица подземных [жителей], чистым [к тебе] прихожу». Орфическое учение о путях очищения души оказывается одним из способов символического объяснения того, что происходит в «Хозфорах».

Было бы ошибкой предполагать, что такое использование этого учения носит бессознательный характер. Ведь одна из главных трудностей, стоящих перед автором трагического спектакля, заключалась как раз в том, чтобы резкие сюжетные переходы (перипетии) осуществлялись на возможно более прочных основаниях, причем основаниях не декларативно-логического порядка, но глубоко присущих самому разворачивающемуся действию.

Изложение пути Ореста в «терминах мистерий», как называет их Дж. Томсон, и есть как раз удачный художест-

венный прием Эсхила, позволяющий значительно обогатить драматургическое содержание всего спектакля в целом. Наличие мистериальной линии позволяет, среди прочего, объяснить некоторые эпитеты, характеристики героя, кажущиеся в отрыве от этого контекста напыщенными и странными. Так обстоит дело с характеристикой Ореста, данной ему Эриниями: «тьень (*σμία*) бескровная и пища даймонов» (Евм., 299—302). В «Евменидах» Орест и в самом деле — тень. Недаром Аполлон просит о покровительстве Оресту своего брата Гермеса: «Ты, мой единокровный брат, Гермес, постереги моего просителя, ведь по праву зовешься ты проводником душ» (89—94). Орест — «бескровная тень» — попадает под покровительство Гермеса в контексте опять-таки чисто мистериальном. Очищенный от скверны пролитой крови, он сам остается как бы обескровленным, мертвым, и вот таким его приводят к Афине. Афина же произносит знаменательные слова об оправдании Ореста. В этих словах завершена тема пролития крови матери: *'Ανὴρ οὐδ' ἐκλεφεύεον αἰμάτων δίκην* «Муж избежал суда (*δίκην*) за кровь, жребии выпали поровну» (752—753). Орест отвечает на это: «О Паллада, ты спасла мой дом, возвратила туда меня, лишённого его; теперь скажет всякий эллин, что снова я — аргивянин, владеющий отцовским добром!» (754—757). Произошло возрождение Ореста: четырежды в двадцати строках повторяет он слова о спасении: *σώτηρ, σωσάσα* и т. д. Этот контекст возрождения Ореста связан, между прочим, со словами Афины (752). В словах богини — двусмысленность: «Этот муж избежал суда за кровопролитие» и «Этот муж освободился, точна кровь» («весь вышел»).

Значение мистериальной линии не сводится только к орнаментальному обогащению драматического действия. Путь очищения души оказывается той моделью действия, которая позволяет зрителю вынести собственное «ценностное» определение «по делу» (лексика судопроизводства, использованная в «Евменидах») Ореста. Угадываемое за судом ареопага елевсинство должно было быть очевидным для зрителя, дважды в год становящегося свидетелем или прямым участником таинства.

Рассмотрение мистериальной модели действия «Орестей» намеренно было начато с конца трилогии, с «Евменид». Здесь мистериальный источник Эсхила очевиден, да к тому же и хорошо исследован в статьях Дж. Томсона и М. Тирни.

Переработка мистериального источника в «Хозфорах»

и «Евменидах» заставляет нас присмотреться внимательнее и к «Агамемнону», трагедии, выделяющейся своей сложностью.

Символическим центром «Агамемнона», притягивающим к себе все остальные нити трагедии, является мотив **пурпурного ковра**. Встречая Агамемнона, Клитемистра приглашает его пройти по пурпурному ковру, царь же отказывается, боясь уподобиться варвару, не почитающему богов. Предложение Клитемистры пройти по пурпурному ковру (910) и отказ Агамемнона занимают поистине центральное место в «Агамемноне». Как показали исследования Р. Гогина и У. Ленагена, именно этот пурпурный ковер символизирует и пролитую кровь Ифигении, через которую Агамемнон «переступил», желая умиловить Артемиду, и ту кровь, которую прольет Клитемистра, казня Агамемнона, и, наконец, ту кровь, очищение от которой занимает центральное место в «Евменидах»¹¹.

Одной этой символической насыщенности вполне достаточно для того, чтобы «пурпурный ковер» — образ, связанный с Агамемноном, — «отражался во многих других образах трилогии: в сети¹², брошенной на Агамемнона, в сети, поплавками которой называют себя Орест и Электра (505—507) в пурпурной одежде Агамемнона, узор которой был залит кровью (1012—1013). Ведь пурпур — это не что иное, как смешанная с землею кровь, кровь, упавшая в прах, как говорит о ней Аполлон в «Евменидах»:

«Чудовища проклятые! Богов чума!
Оковы можно развязать. Спасенье есть,
И помощь, и целительные снадобья.
Но если человека кровь всосала пыль,
Он мертв навеки. Не будет воскресенья!»
(644—648, пер. А. Пиотровского)

Для разъяснения приведем замечательный текст из «Илиады» (V, 82—83), где описывается смерть одного из героев:

«Там же рука кровавая пала на прах, и троянцу
Очи смежила багровая Смерть (πορφύρεος Θάνατος)
и могучая Участь.»

Эсхила, однако, занимает не только величие зримого образа («алая смерть») и даже не только многослойность его, позволяющая выделить тему пурпурной ткани и смертоносных тенет в самостоятельный лейтмотив трилогии. Пурпур особенно важен как указание на смерть, ведь нельзя

заставить вновь течь по жилам пролитую кровь мужа. Когда на слова Аполлона Эринии возражают:

«Так говоришь? И думаешь: оправдан сын,
проливший на землю кровь родную матери?
И станет жить в доме отцовском, в Аргосе?...»
(652—654, А. П.)

Аполлон разъясняет дело так:

«Та, что зовется матерью, не создает
Дитя, — лишь плод она растит посеянный.
Творит зачинщик. А она залог хранит...»
(658—660, А. П.)

Поэтому, по слову Аполлона, то, что Орест «отрекся» (или избавился, как сказали Эринии, Евм., 608), «от крови матери», не есть преступление против рода.

Если вернуться к оценке встречи Агамемнона, то эта двойственность символа станет еще очевиднее. Царь смотрит на пурпурный ковер как на атрибут божественной власти, ему, смертному, внушающий благоговение и страх:

«Ковров под ноги не стели, чтоб завистью
Не отравить пути мне. Так лишь бога чтут.
Я — человек. По роскоши пурпуровой
Без страха и тревоги не могу ступать»
(921—924, А. П.)

Только дразнящий вопрос Клитемestры, «ступил ли бы на такой ковер Приам», заставляет Агамемнона решиться; ступая на ковер, он однако, снимает сандалии, чтобы не вызвать чрезмерный гнев (зависть) богов, топча «ковер дороже серебра» (949), т. е. связанный с понятием о нечеловеческой власти и силе. И вот с этого места в «Агамемноне», когда снявший сандалии царь ступает, наконец, на пурпур, ковер делается ключевым символом трагедии.

Опасения Агамемнона вызвать «зависть богов» не были напрасными. Для Клитемestры именно поправление пурпура будет прямым поводом покарать царя.

В сцене вступления Агамемнона на пурпурный ковер Эсхил реализует все символично-метафорические возможности этого мотива.

«Широко море — вычерпает кто его?
Рождает вечно море сок пурпуровый,
Холсты багрящий, пышный, в цену золота.
У нас сокровищ вдосталь с божьей помощью.
Ни в чем нужды не знает, государь, твой дом.
На потоптанье сколько б отдала ковров, —
Велел бы Феб — чтоб в город возвратить тебя:

За душу друга, за спасенье — малый дар.
Будь крепок корень, кровлю обовьет листья
И тень прострет от зноя Пса палящего.
И ты, вернувшись к очагу родимому,
Принес весны дыханье в стужу зимнюю.
Когда же зрелым летом виноградный сок
Зевс в горьких гроздьях горячит, прохладою
Повеет в доме, где хозяин-муж вершит.
Зевс, Зевс-Вершитель, по мольбе сверши моей.
Направь на радость к цели, что решил свершить».
(А. П.)

Обозначив море, кровь и пурпур как три ипостаси некоей общей субстанции, по-разному видимой людьми, — богатства, власти, силы и гибели, смерти, втоптанья в прах, — Клитемestra объясняет расстеленный ею пурпур именно как итог шествия Агамемнона через кровь и море (убийство Ифигении под Троей; морские напасти Агамемнона: см. рассказ Глашатая — Агам., 636—680 — о бедствиях аргивян и, главное, о том, что Менелай пропал без вести; это одно из предупреждений того несчастья, какое скоро случится с самим Агамемноном). Попрание пурпура, по замыслу Клитемestры, оказывается условием для законного убийства супруга, аккумуляцией в одном предмете троянских и морских нападений царя. Разъяснением такой возможности оказываются слова Хора (1001—1002):

«Есть пределы крепкому здоровью:
Болезнь-соседка грозит»

Агамемнон удачно миновал две ипостаси карающей его силы — кровь Ифигении и «винноцветное море», но третья, сотканная волшебницей-Клитемestрой, оказалась для него гибельной.

Постав пурпурный ковер, Клитемestra создала почву для действия, носящего в целом условный, ритуальный характер служения божеству, которым оправдываются все «безусловные» последствия ее поступка. Пророчица Кассандра прямо говорит о происходящем жертвоприношении:

«Вот — смотри, смотри,
уведи от коровы быка
— спрятав в нарядах чернорогое орудие,
она разит, а он падает в полный водою чан»
(1125—1128)

Себе же Кассандра пророчит «заклание двойным топором» (1149) тоже от рук Клитемestры. В этом контексте становится понятным, почему о Кассандре говорится, что она идет

на алтарь, «как телка» (1289). Перед нами снова указание на ритуально-символический смысл действия трагедии: убийство Агамемнона оказывается не чем иным, как закланием тельца — буфонией. Кассандра кричит о необходимости увести быка от коровы, потому что убийство быка — преступное деяние¹³, за которое Клитеместра, совершая его как убийство ритуальное, должна будет поплатиться. Слова Кассандры, таким образом, вовсе не являются просто удачной метафорой: их нужно понимать вполне буквально, а описание убийства Агамемнона как заклания быка заставляет пересмотреть две другие ситуации, в которых образ быка (или коровы) — на первый взгляд метафора, не претендующая на реализацию.

В самом начале «Агамемнона» Страж, следящий за сигнальными огнями, говорит о надеждах на возвращение царя и вдруг заявляет, что будет молчать об остальном, так как ему «бык наступил на язык» (36), но, «будь язык у стен дома, они бы все рассказали. Я говорю тем, кто знает, а от тех, кто не знает, скрываю» (39—39). Пословица в устах Стража (как русская «медведь на ухо наступил») говорит, казалось бы, только о таком вот «пословичном» быке в форме привычной метафоры. Но уже в рассказе Глашатая о буре, разыгравшейся на море, появляется, хотя и не явно, тема быка:

«Ветров фракийских ярость на корабль
Бросала. Рогом сумасшедшим вихрь бодал.
Кружились смерчи, град стегал и ливень бил,
Тонули лодки, ураган — дурной пастух»
(655—657, А. П.)

Бык — один из образов, полностью вырисовывающихся только тогда, когда проясняется структура всей трагедии в целом, или даже трилогии. Искусство Эсхила заключается, однако, в том, что и в отдельно взятом контексте метафорические функции этого образа выступают достаточно ярко и заметно, несмотря на то, что полное развитие они получают лишь в связи со всеми другими контекстными ситуациями.

В связи с этим следует отметить и такой внешне незначительный факт, как рассказ о заклании Агамемнона, передаваемый Кассандрой. Ведь она говорит о том, что царя быка убивает корова своим чернорогим орудием; корова, таким образом, оказывается символической парой и быку, гонявшему по морю Агамемнона и Менелая, и быку, наступившему на язык Стражу. Клитеместра, закаляющая мужа, в описании Кассандры выступает женой и матерью, со-

вершающей заранее подготовленную месть мужу и отцу («корова» убивает «быка» — $\eta \beta\omicron\upsilon\varsigma \tau\omicron\nu\tau\omicron\rho\omicron\nu$). В то же время эта сцена — и осуществление буфонии, и конкретное воплощение конечной гибели Агамемнона от «быка», в облике ветра гонявшего аргивян по морю (на это также указано в словах Кассандры). Многослойность драматизирует эпизод, заставляя и зрителя-читателя снова и снова возвращаться к мельчайшим вариациям метафоры.

Контрапункт двух планов — ритуально-символического и реального наступает незадолго до совершения убийства царя и его наложницы.

Хор: «О чем вопишь? Грудь леденит какая дрожь?»

Кассандра: «Дохнул убийством на меня и кровью дом».

Хор: «Да нет же, это дымом пахнет жертвенным».

Кассандра: «Нет, нет, могильный запах, словно гроб открыт».

Хор: «Благоухает ладаном сирийским дом».

(1306—1312, А. П.)

Итак, драматический прототип начала трилогии, убийство Агамемнона — тоже ритуал, но на этот раз — ритуал другой, нежели тот, что мы увидим в «Хоэфорах» и «Евменидах». Убийство Агамемнона с точки зрения Клитемстры и Эгисфа — заслуженная кара, суд. С точки зрения зрителя, знающего о ритуальном прототипе буфонии, — это преступление, за которым должен последовать суд, при этом судить будут буфона (т. е. Клитеместру). Внешний план совершенного суда подстергается внутренним планом грозящего суда. В «Хоэфорах» этот суд вершится, в «Евменидах» обоим судам подводится итог.

Использование ритуальных источников, как видно, представляет собой весьма искусно разработанное Эсхилом художественное средство, с помощью которого достигается предельное драматическое насыщение каждой сцены и вместе с тем надежное сцепление между собой сцен, хотя и отстоящих друг от друга, но связанных общностью мотива.

Как было видно в приведенных текстах, использование ритуальной модели для построения действия трагедии не являлось для Эсхила ни самоцелью, ни бессознательным следованием хорошо знакомым образцам. Свобода, с какой обращается Эсхил к ритуалу как к модели действия особенно бросается в глаза в сцене выпрашивания Хором пророчицы Кассандры. В этой сцене как раз и происходит слияние двух планов убийства Агамемнона — ритуально-символического и реального; в ней Эсхил меняет местами оба эти плана. То,

что кажется условным, мистифицирующим зрителя ритуалом (пророчества Кассандры), оказывается всей полнотой правды, а то, что представляется реальностью здравому смыслу Хора, оказывается всего-навсего иллюзией, причем иллюзией именно из-за осуществления царицей ритуального действия (убийство царя как заклинание быка).

Прежде всего, не подлежит никакому сомнению, что выпрашивание Кассандры Хором имеет ритуальный прототип: Кассандра здесь выступает в роли самого настоящего оракула, несмотря на то, что прямое неверие этому оракулу даже специально оговаривается (1212). Хор, однако, всякий раз стремится как-то истолковать слова Кассандры, и неудачи доставляют ему много мучений:

«Еще не понимаю, будто бельмами
Глаза застлали смутные пророчества...
Эринию какую ты на пир и песнь
в дом заклинаешь? Весть не веселит души.
К самому сердцу прихлынула бледная кровь и страх...
Пророчеств не разгадчик я, не хвастаюсь,
Но все же чует сердце весть недобрую,
Кто из провидцев, кто людям добро вещал?..
Богом обрушенных, вещей напрасных мук
Горький откуда дар?
Ужас вижет, в бреду кличешь...»
(1105, 1113—1114, 1120—1121, 1130—1131,
1050—1155, А. П.)

Однако, если приглядеться, то эта обычная ритуальная картина все-таки существенно отличается от ритуальных мотивов, отмеченных выше. Здесь, как и там, сцена выпрашивания пророчицы — лишь основа. На конструктивном уровне драматического произведения здесь перед нами — столкновение «драматического» персонажа, Хора, наделенного вполне действенным поведением, но почти статичного, с лирически бездейственной Кассандрой, занимающей как бы одно единственное прочно установленное место. То, что выкрикивает Кассандра, заставляет Хор постоянно лавировать, изворачиваться, искать выходы из ситуации, возникающей помимо его воли, из самих речей Кассандры, в которые он, по собственному опрометчивому признанию (1213) верит, но которым не хочет верить, перед которыми закрывает глаза, оправдываясь непониманием. От свирепой Клитемстры Хор поначалу отличается добротой и даже покровительственным пониманием: после первых вскриков Кассандры Хор глубокомысленно заявляет, что Кассандра, «похоже, вопит о сво-

их несчастьях», заключая при этом, что «и у раба в душе божественное есть» (1083—1084).

На риторический вопрос Кассандры (1087) Хор услужливо и гордо заявляет, что она находится в земле Атридов (1088). И тут, когда Кассандра объявляет страну «богомерзким свидетелем убийств и петель, бойней для мужа, забрызганной кровью» (1090—1092), Хор выдает себя в первый раз, говоря, что у «чужачки собачий нюх» и что «она чует убийства, которые еще откроются» (1093—1094). Это — явная реплика «в сторону», а самой Кассандре Хор, уже слегка поколебленный в начале ее ясновидческих воспоминаний, заявляет: «Твою пророческую славу знаем, но в пророках не нуждаемся» (1098—1099). В дальнейшем эта позиция конкретизируется и развивается. Хор использует тройкую возможность отношения к чудовищным пророчествам Кассандры: простое непонимание (напр., 1113, 1130), недовольство ответами Кассандры (1120—1135) и, наконец, когда непонимание невозможно (см. напр., 1163, где Хор признает, что «младенец разберется» в словах Кассандры), третий способ избежать соучастия в пророчествах Кассандры — это жалость к ней (1164—1166, 1321). После такого маневра Хора Кассандра перестает говорить загадками, но она прекращает и всякие объяснения, поняв, что и Хор — ее враг.

«Пророчество ведь, как из-под покрывала
невесты молодой, еще невятно:
но вот уже оно яснеет, полное порыва
к восходу солнца — подобно прибору —
выплескивается на свет страдание,
много этого большее: теперь-то я не говорю загадками.
И будьте свидетелями мне, без усталости разноухивающей

следы зол,

давно уже совершенных.

Ведь эти крыши никогда не оставит Хор —
созвучный, не благозвучный: ведь не то говорит.

И, напившись для большей храбрости
крови людской, останется в доме рой
— гнать его вон! — сестер Эриний.

Поют песнь, возвещая дому
изначальную черную смерть. Мерно выплевывая проклятья
гнезду брата, осквернителя врагини.

Ошиблась или охочусь лучнику подобно?

Иль попрошайка, нищенка пустая я?

Дай мне свидетельство и клятву, что я знаю,
и точно, старые грехи этого дома» (1178—1197)

Хор, благодаря своей изворотливости, почти добивается того, что сама Кассандра начинает сомневаться в своей правоте:

«Ошиблась или охочусь лучнику подобно?» (1194). Хор, отвечая на это, называет ее безумной и все же признает, что она так достоверно все описала, «как будто сама тут была» (1201). Позже, после рассказа Кассандры о ее судьбе и мести Аполлона, Хор сам же говорит, что ему ее пророчества кажутся верными (1213), но когда Кассандра прямо заявляет, что близка смерть Агамемнона (1246), Хор не просто не понимает пророчества, но не понимает того, как это пророчество может реализоваться (1253), откровенно показывая свое нежелание верить Кассандре, а не просто неверие (по мифу), потому что после столь серьезных признаний Хора наказание Кассандры приобретает совсем другой смысл. Дело не в том, что ей никто не верит, а в ее дерзости произносить такие ужасные вещи, что и поверить-то нельзя (1302). Хор лоялен Клитемestre, поэтому его расхождения с Кассандрой имеют не мифологическое объяснение, но объяснение, вытекающее из непосредственного контекста самой трагедии. Там, где Кассандре слышится могильный смрад (1311), Хор подмечает дух сирийских благовоний (1312), потому что Клитемestра, хотя и убивает Агамемнона, обставляет убийство празднично, с азиатским роскошеством, и значит Хор и Кассандра в равной степени правы. Но только Хор профанирует ритуал в этой сцене и невольно демонстрирует зрителю, что перед лицом грозящих и уже свершившихся (в доме Атридов!) событий ритуально-пророческая ориентация героев совершенно бессмысленна.

Ритуал, следовательно, выступает в этой сцене как «негативная» модель, с которой трагик ведет конструктивный спор. Служа гибкой формой самых разнообразных драматических ситуаций, ритуальный прототип не может быть включен в структуру трагедии как самостоятельного жанра, поэтому отношение соперничества, намеченное в сцене выпрашивания пророчицы, несомненно, скорее отделяет трагедию от ритуала, чем сближает их.

Было бы, однако, неверно думать, что Эсхил использовал ритуальные прототипы только как целые типовые «наборы», только «блоками», несущими в себе вполне самостоятельный драматический заряд (ср. такие типичные для ритуала действия, как жертвоприношение, шествие с факелами, выкрикивание пророчеств и т. п.). Наиболее интересными, на наш взгляд, случаями применения трагиком мистериальных, или ритуальных, моделей являются те трагедии, в которых, в отличие от трилогии «Орестея», само действие не предпола-

гает обращения к прототипам религиозного характера. Ритуальное начало присутствует в них в «снятом виде», причем это несомненный итог стараний самого трагика: он берет из своих источников лишь тот материал, который будет служить динамике структуры, а не ее орнаментальному отягощению.

Так, «Персы» обращаются со своими явными ритуальными прототипами достаточно прямолинейно. Вся трагедия в целом — не что иное, как ритуальная заплачка, а выяснение будущего — это подробно описанный трагиком обряд вызова духа предков, в данном случае духа Дария. Сценическая статика, очевидно, и не могла дать других результатов. Интересно другое. Ведь события, происходящие за сценой, о которых рассказывают Вестник или дух Дария, сами по себе не обладают предметной основой для ритуализации. Для Эсхила, однако, это не так. В «Персах» поход Ксеркса, подробно описанный Хором и Вестником, Эсхилу удается трактовать в духе ритуально-очистительном. Только ритуал здесь охватывает не одну сцену, но группу людей, но целые народы, целые части света, искупающие тяжкими жертвами свое преступление.

Тот факт, что именно множество стран и народов начинает войну против Эллады, нужен Эсхилу, во-первых, для того, чтобы подчеркнуть «варварский» колорит, «персидскую» символическую и художественную ориентацию трагедии. Такая ориентация, во-вторых, позволяет истолковывать гибель персидского войска как справедливое воздаяние за «жадность», за желание владеть всем и вся¹⁴.

Трагедия персидской державы заключается в том, что из «золотой», «многомужей», «многорукой», «богатой кораблями» (см. 3, 9, 45, 53, 73, 80, 159 и др.) страна превратилась в «безмужнюю» (115), «полную женщин толпу» (123—124); и потому страх заставляет сердце одеться в «черный хитон» (114). И когда Вестник рассказывает о том, как в результате хитрости греков сами персы стали «бить себя медноустыми ударами» (415), как «одетое в добрую медь воинство» греков не позволило персам спастись (454—455), то становится очевидной метаморфоза не только металлов, но самой основы государства персов, в котором множество мужей сменилось множеством жен, золото обернулось медью, богатство — нищетой. Собранное со всего подвластного Персии мира воинство точно так же не пропало и не исчезло, но рассеялось по всем уголкам мира греческого, как бы вернув-

шись к исходному состоянию разобщенности, которую персидский владыка — вопреки божественным установлениям — пытался преодолеть. Войско персов поплатилось за эту нечестивость царя.

«Вся рожденная Азией сила ушла... Из Суз, Экбатан, из киссийского древнего края отправившись, двинулись... верхом, морем и пешком, построив колонну войны... И Амистр, и Артафрен, и Мегабаз, и Астасп, вожди-персы, цари, великому царю подвластные, отправились... Артембар-конелюбец, и Масистр, и славный стрелец Имей, и Фарандак, и возница Состан. Других же послал великий Нил, в песках неисчислимых. Сусискана, рожденного Египтом негасов вождя, и владыку священного Мемфиса великого Арсама, и правящего его огигийскими (т. е. старинными) Фивами Ариомарда... толпы бесчисленные... [За ними] следует воинство изнеженных лидийцев... и многозлатые Сарды... и насельники священного Тмола, грозящие надеть ярмо на Элладу... Мардон, Фарибид — копейщики и пращники Мисийцы, и Вавилон многозлатый всесмешаннейшую толпу шлет... Так меченосное племя со всей Азии стекается под грозным водительством царя» (12—58).

Разгромленные в Греции персидские корабельщики... бежали... А остальное войско по Беотийской земле рассеялось... Другие очутились в земле Фокейцев, и в Дориде, и в гаванях Мелоса... И развеяло нас по Ахейской земле, по Фессалийским весям, и там умирали повсюду от голода и от жажды... Докатились до Магнесии и уже в страну македонян пришли, к Аксийскому броду, к болотным камышам Болбы, на Пангею, в Эдонийскую землю; но тою же ночью бог раннюю зиму наслал, и весь замер поток священного Стримона...» (480—497).

Художественный смысл гео-этнографической многоликости персидского войска сводится, следовательно, не просто к проповеди единства и предупреждению об опасности разобщенности и раздробленности. В «Персах» существенно важна именно «ориентальная» эстетическая установка — разобщенность во множестве, пестрота подчеркнута трагиком даже там, где речь идет о разбитом персидском войске — оно опять-таки рассеивается по многим областям, теперь уже греческим. Интересную деталь отметил А. Ф. Лосев («Эсхил», с. 57—58): «В то время как персидское командование представлено 25 именами, о греческих военачальниках ничего не говорится, а говорится больше о руководстве богов, да и из

этих богов фигурирует только Зевс (740, 762, 827, 532, 915) и Афина Паллада (347). Ясно, что победа греков есть дело богов, а персам никто из богов не помогает, но только наказывают безличные и безыменные демоны». Этот факт полностью проясняет именно ритуальная интерпретация. За дерзость, осуждаемую предком-Дарием, персы проходят своеобразный очистительный цикл, так что все собственно художественные параметры реального исторического события приобретают несомненный ритуальный оттенок. Ритуал предстает здесь не в своем обычном виде — «жертвоприношение», «плач» и т. д., а как **схема действия**, заполненная исторически свежими событиями, — этим и близкая зрителю, и одновременно возвышенная.

Ритуальная схема легла в основу и главных повествовательных линий трагедии «Прикованный Прометей». Так, в подробном рассказе Прометея и Ио о жизни несчастной жертвы любви и ревности богов, а главное — о ее пути, самодовлеющий художественный замысел состоит в противопоставлении почти беспредельного (в сознании титана давно уже перенесенного) страдания Прометея — долгому и тяжелому, но все же имеющему обозримый конец пути Ио. Поэтому описание пути Ио служит вместе с тем средством сценического «продления» и «обогащения» страдания Прометея (см. 640—686; 700—741).

Весь подробнейший рассказ Прометея благодаря перечислению множества лиц и мест придает трагедии особый, почти космический драматизм и динамику. Это оказывается возможным не только из-за обилия материала, но и в силу того особого значения, которое придает Прометей пути Ио, поскольку путь-восхождение Ио ведет к неминуемому падению Зевса, а с ним и всего связанного с Зевсом миропорядка (755—772, 786—876).

Идя в своем рассказе по следам Ио, Прометей проводит нас от варварского «низа» мира — скифов и халибов — через «навек славный среди смертных» Боспор (732), — на берег священного Нила, где Ио берет в супруги Зевс. Оттуда же Эсхилом протянута прямая нить в Аргос, где должен родиться потомок Ио, давший свободу прикованному Прометею (871—873).

Важно отметить, что Эсхил заставляет Прометея рисовать очень странный маршрут. Географически точные сведения постоянно чередуются с фантастическими, причем фантастические места и народы оказываются на порядочном расстоя-

нии от географически достоверных мест. Раздвигаются границы пространства, преодоленного Ио от горы, к которой прикован Прометей (трудно представить, где точно она расположена — из его речи ясно, что это не Кавказ: до Кавказа нужно еще пройти скифов и халибов, см. 705—719), до устья Нила. Весьма непонятным кажется и то, почему Ио должна из Малой Азии попасть вдруг куда-то в Эфиопию, к верховьям Нила, а уже оттуда спускаться к низовьям, когда нетрудно было бы добраться напрямик.

Третья черта, характерная для описания пути Ио — это очевидная детализованность собственно греческой его части (что, впрочем, не делает это описание менее сбивчивым) и невероятная приблизительность в описании «внешней» части¹⁵. Отмеченные особенности позволяют говорить о намеренном сочетании условности с точностью реалий. Необходимость связать Аргос с Нильскими землями (необходимость, возможно, имеющая чисто политические предпосылки), нашла мифологически убедительное воплощение: обыкновенный путь Ио, пролеглий где-то в Малой Азии, вдруг становится волшебным, она сталкивается с Горгонами, Форкидами, птицами Зевса — грифами (790—807) и неожиданно «спускается» у Библских гор, в Эфиопии. Отсюда уже можно начать путь к низовьям Нила (813—814).

Повторяя — для подтверждения верности пророчества — начало пути Ио, Прометей связывает его додонской и молосской святостью:

«После того, как ступишь на молосскую землю,
придешь в высокогорную Додону, где
алтарь и святилище теспротийского (т. е. пеласгического)
Зевса,

и чудо немислимое — пророческие дубы,
напророчившие ясно и без загадок,
что быть тебе супругой Зевса...» (829—834).

Путь Ио носит ярко выраженный характер восхождения к тому, что предначертано, восхождения к Зевсу. Драматическая напряженность описания тем и объясняется, что интерес вызывает не просто всем известный набор мифических подробностей, но именно драматизация этих подробностей путем придания им целевой направленности соответственно вполне «ритуальной» схеме.

Такую ритуальную схему трагедий Эсхила — то очевидную, как в «Орестее», то более скрытую, как, например, в «Прометее» или «Персах», — нельзя объяснить бессознатель-

ным стремлением трагика сблизить созданный им трагический театр с испокон веков существовавшим обрядом или обрядами. Скорее можно говорить о том, что многочисленные обряды, насыщавшие общественную жизнь Афин эпохи Эсхила, в контексте драматической (более условной) художественной формы, превращались в одно из средств разъяснения, посредничества между драматургом и зрителем. Это средство придает трагической постановке не только структурную прочность и определенную нравственно-политическую направленность, но также оказывается основой символическо-метафорической насыщенности трагедий Эсхила.

Так, например, в «Молящих» именно ритуальная схема включает в себя тему птиц и птицеводства как насыщенную символическим значением. В «Молящих» птицы — Данаиды. В самом начале трагедии Хор (56—63) говорит, что, «окажись поблизости авгур из здешних мест, ему покажется, что он слышит жалобный плач тереевой жены (т. е. Прокны. — Г. Г.), гонимой соколом соловьи». С этой вот соловьиной сравнивает себя Хор Данаид (69—71). Тема бегства соловья (голубя, 223) от коршуна (сокола, ворона, 510, 751) — одна из многих метафорических обработок генеральной сюжетной линии¹⁶ этого произведения.

Вся эта тема птиц, однако, оставалась бы всего лишь орнаментом трагедийного действия, если бы не две важные детали.

Когда Данай призывает своих дочерей усесться в ограде храма, «подобно голубкам, испугавшимся коршуна» (223—224), он сопровождает свое сравнение довольно прозаичным в смысле даже его орнаментальной функции пояснением своих слов. «Общая кровь у них (у голубок и коршунов. — Г. Г.), но они враги. Как же будет чистой птица, пожирающая птицу?» (225—226).

Дело даже не в том, что этот риторический вопрос Даная напоминает, что елевсинским мистам нельзя было есть птицу¹⁷, хотя здесь уже можно говорить о намеренной «архаизации» доводов Даная против брака его дочерей с сыновьями Египта. В сфере отношений между птицами, кажущимися неискушенному зрителю архаическим украшением основного действия, Эсхил выделяет момент глубинного разъясняющего значения образов птиц, придавая всей теме символический характер.

Важно и то, что и развитие темы в пределах дошедшей

до нас части трилогии о Данаидах идет по нарастающей линии.

Когда в 212 «Молящих» Данай призывает дочерей: «Позовика-ка теперь эту вот птицу Зевса!» Хор отвечает, что позовет «лучи солнца-спасителя и священного Аполлона, некогда изгнанного с Олимпа бога» (213—214). Вот, оказывается, что такое эта птица Зевса: не просто солнышко-петух пробуждающий¹⁸, как поясняет Старый схолиаст, а солнечный луч как высшая ипостась птичьей породы, к которой, оказывается, и стремятся Данаиды в своем молении. «Сгорю и пеплом улечу без крыльев!» — заявляет Хор (782—783), мечтая улететь к «эфирному дворцу, где водоносные облака превращаются в снег» (792—793). Птичья символика, как мы видим, приобретает мало-помалу космически углубленный характер. Авгурская оболочка, приданая теме в самом начале трагедии, здесь сбрасывается, оставлен только ключевой смысл — бегства-полета, чистоты-девства. Динамику, драматизм придает этой теме противопоставление снега и пепла, Зевса-покровителя беглецов и Зевса, возлюбившего Ио. Зная дальнейшую судьбу героев трилогии, следует оставить домыслы о возможном продолжении темы птиц, но даже незавершенность ее в рамках «Молящих» создает представление о том, как искусно вплетает Эсхил в чисто орнаментальную структуру (птица, бегущая от птицелова или от другой птицы) «ритуализирующие» ее элементы (авгурство в начале трагедии, нечестивость птиц, поедающих птицу, 226).

Введение в контекст внеритуальной образности элемента ритуала — это, пожалуй, наиболее продуктивный и интересный в художественном отношении тип использования ритуального источника в трагедиях Эсхила. Используемый здесь Эсхилом прием отличается большой свободой в обращении к ритуальному источнику и именно поэтому приобретает самостоятельное, внеритуальное художественное значение. Именно наличие ритуального подтекста придает многим метафорам и сравнениям Эсхила образное богатство и силу.

Кроме уже отмеченного пурпура в «Агамемноне», играющего огромную символическую роль в структуре всей трагедии, следует сказать о таком важном символе, как колос. Срезанный колос, показываемый гиерофантом мистам, возможно, и не был прямым источником для Эсхила. Действительно, жатва смерти, пашня смерти и т. д. — это один из самых распространенных архетипов ранних форм искусства,

фольклора, имеющий широкое хождение повсюду, где так или иначе развивалось земледелие, а вместе с ним и земледельческие культы. Колос был не только чисто художественным, но и социально «активным» символом: известны, например, изображения пшеничного колоса на сицилийских монетах VI—V вв. Колос — это указание и на смерть, «выращиваемую» судьбой, и на плодovitость самой смерти. Колосья, пашня Аты — божества сечи и убийства — превращаются в трагедии «Семеро против Фив» в копья: смерть названа здесь (601, 687—688) «плодом пашни копьелюбивой аты». Снимая жатву этих «копий», Ата «тяжелым копытом толчет» войско в «Персах» (821—822). В подоснове символа для Эсхила лежит и его собственный воинский опыт гоппита, в сочетании с елевсинским его опытом, поэтому мощный образ двузубой аты, снимающей жатву, так значителен и общезначим в устах героев Эсхила.

«Демоничность копья навсегда осталась в памяти античной литературы, — пишет А. Ф. Лосев в «Античной мифологии»¹⁹, — так что даже там, где она стала метафорой, она все еще звучала гораздо больше, чем простая метафора». В качестве примера А. Ф. Лосев в первую очередь приводит как раз эсхилевский текст (Сем., 529—532). Анализируя упоминания о копье у Аполлония Родосского, Вергилия, Гомера, А. Ф. Лосев замечает, что в приводимых текстах «имеется в виду не только преанимистическая оценка оружия, но и отражение позднейшей борьбы человека с теряющими свой авторитет богами... Тут привнесена позднейшая, чисто прометеевская идея борьбы человека за свои права... Подобное сплетение древнейших и позднейших мифологических элементов в одном цельном и едином комплексе — самое обыкновенное явление мифологии»²⁰. Для нас это тем более интересно, что Эсхил, как кажется, намеренно придает копью еще большую весомость, значительность в трагедийном событии, сближая его с колосом, пашней. Придание копью «хтонической родословной» — важный стилистический момент.

Главное, что привлекает Эсхила к теме «колоса-копья» — мотив плодородия, мотив вполне хтонический и несомненно связанный для трагика с елевсинским культом Деметры и Персефоны. Культ плодородия был не просто компонентом таинств, но их ядром, вокруг которого формировались другие, более частные мистернальные элементы. Смена времен года — как переход от тучности к гибели, а потом — возвра-

щение из небытия к жизни и порождению нового, — этот прототип драматического действия иногда, по крайней мере в дошедших трагедиях Эсхила, связан лишь с мелкими, имеющими эпизодическое значение художественными деталями, и в то же время нередко влияет на формирование не только структуры действия, но даже на то, что принято называть «философией Эсхила».

В «Орестее» с мотивом плодородия связана, в первую очередь, тема родового проклятия, нависшего над Атридами. Связи между человеком и его судьбой мыслятся Эсхилом подчас в формах, поражающих тем, насколько сильны в них начала «первобытной родственности» (термин Дж. Фрезера): родовое проклятье оказывается собственным отпрыском героя, а не чем-то совершенно посторонним, не чем-то навязанным извне богами.

«Давно изреченное родилось среди смертных слово (о том), что великое блаженство будет уделом мужа, и он родится и не умрет бездетным, но от доброй судьбы прорастет ненасытная беда» (Агам., 750—756): «Древняя гюбрис родит молодую в дурных людях, стоит прийти подходящей минуте, новое горе людское — даймона непобедимого, неспразимого — неистребимую дерзость черной, под крышей гнездящейся аты, похожей на своих родителей» (764—773).

«Твердо, куда твердо Зевс, суждено свершившему претерпеть. Так положено. Кто способен проклятье рода изгнать из-под крыш? Ведь оно с родом срослось» (1563—1566).

В этом отношении к судьбе как прикованности человека к роду нет, конечно, отчетливо выраженного предствления о личностном поведении, но в демонизме поступков эсхилевских героев содержится один из источников той индивидуальной окрашенности их судьбы, которая проявится вполне в судьбах героев Еврипида. Архаичные источники (плодовитость греха, домашняя природа проклятья), составляя безусловное художественное богатство трагедии в целом, неизбежно должны были превратиться в средство индивидуализации героев, в художественный прием.

Именно таким искусным приемом служит перерождение Эриний — хтонических богинь кровной мести в Евменид — богинь, охраняющих благополучие государства в конце трилогии: цивилизаторская миссия Афины, осуществившей это превращение, возможна потому, что переходы от блаженства к беде, о которых много говорится в «Агамемноне», не пред-

ставляют собою ничего необычного, наоборот, они были вполне освоены в мистерияльных перипетиях и очищениях.

Следует отметить, что перерождение Эриний исподволь было начато Эсхилом в самом начале трагедии «Евмениды». В 4 стихе «Евменид», где Эринии названы «удивительным сонмом (λοχος)», Эсхил, употребляя слово «лохос», придает всему эпизоду неожиданную многослойность и драматизм. Для описания храпящих на ступенях храма Эриний Эсхилу, как отмечает схоласт Деметрий Триклиний, не достает возможно более зримых и, главное, знакомых зрителю-слушателю прототипов: «У поэтов вошло в привычку, когда они говорят о чем-то непонятном, разыскать это у Гомера и сделать понятным». Привлечение в качестве изобразительных средств ²¹ гомеровских образов дает разнообразные результаты. Лохос здесь — не что иное, как засада (ср. то же значение слова в Ил., VI, 189; IV, 392; XIII, 285; Од., IV, 395; XX, 49 и др.). Пифия, назвавшая так Эриний, сравнивает их сначала с Горгонами, а потом с Гарпиями (ср. Ил., XVI, 150; Од., 241; XIV, 371; XX, 77). Эсхил, однако, придает гомеровскому значению, которое здесь, вслед за Деметрием Триклинием, можно условно назвать «нормативным», дополнительный оттенок. И Пифия, и Аполлон, описывая спящих Эриний, главным образом говорят о родовой принадлежности этих чудовищ и делают одинаковое заключение, что в их теперешнем состоянии, в их облике Гарпий или Горгон «ни бог, ни человек, ни зверь» не станет с ними сходиться (слова Аполлона в Евм., 70). Если учесть, что у Эсхила слово «лохос» употребляется в значении «роды», «пребывание на ложе в ожидании родов», (Мол., 577, Агам., 137), то текст «Евменид» (46 и сл.), посвященный Эриниям, спящим в последний раз в обличье ужасных старух, несомненно приобретает тонкий смысловой оттенок. Это оттенок перерождения, уже исподволь обозначенного в словах Пифии и Аполлона о том, что «ни одна страна не может гордиться такими отпрысками» (56—58), намек на будущее покровительство Афинам и на то, что не захочет сойтись с ними «ни бог, ни человек, ни зверь», ведь они — «старухи-коры» (т. е. девственные, бесплодные, 68—71). На этот же оттенок перерождения, перехода в неожиданное новое состояние указывает и замечательная реплика Эриний о том, что Аполлон, спасая Адмета, напоил Мойр:

«Установлений древних ты нарушил строй,
Хмельным видом старинных опоишь богинь» (727—728).

«Самый комплекс весьма любопытен, — пишет А. Ф. Лосев, — позднейший, чуть ли не просветительский мотив победы над судьбой соединяется здесь со стародавним примитивом, именно — с одолением сильных существ с помощью вина»²².

Итак, мотив перерождения, перехода от смертоносных функций к функциям создания новой жизни становится в «Евменидах» одним из важнейших драматических источников, тончайшим образом переработанным и приобретающим самостоятельный художественный смысл.

Этот смысл становится тем более явным, чем внимательнее мы отнесемся к символике плодородия и символическому значению родственных отношений между героями трагедий Эсхила. Конкретные образы, которыми пользуется Эсхил для выражения тех или иных отношений между детьми и отцом, между матерью, дочерью и сыном, придадут трагедиям колорит глубокой архаики. Достаточно вспомнить 505—507 ст. «Хозэфор», где Электра сравнивает себя и Ореста с пробковыми поплавками, указующими на сеть в глубине, как брат и сестра — на покойника-отца в подземном царстве: «Дети славного мужа — спасители-наследники мертвеца, поплавки, держащие сети, хранящие погруженное в пучину сплетенье льняное». Этот символ родовых отношений (общая «связка» членов семьи) распространяется на конкретные события трагедии (Агамемнон гибнет, опутанный сетью же; ср. Агам., 361, где сказано о сетях аты). Именно здесь очевидна специфика того, что принято называть «диалектикой»²³ Эсхила: архаичный образ сети-рода в контексте развития фабулы перерождается, превращаясь из символа всеобщей связи, накопления, близости в символ обмана, опутывания, смерти. Диалектическая структура символа определена здесь в первую очередь конкретными требованиями фабулы и отнюдь не является умозрительной.

Богатство символического сцепления особенно четко прослеживается у Эсхила там, где его герои, находясь в неведении, предчувствуют или невольно предсказывают возможные близкие события. Делает это Эсхил с большой психологической достоверностью. Впрочем, эта психологическая достоверность может обернуться «недостоверностью» художественного порядка. Так, в «Хозэфорах» Электра узнает Ореста по пряди волос и по размеру ступни. Рассуждая в «Поэтике» (1454а—1455а) о художественных и нехудожественных видах узнавания, Аристотель, например, не может удовлетво-

рится таким нехудожественным способом узнавания. Однако, он исходит во многом из идеалов драмы, далекой от Эсхила и собственно трагического театра. «Эсхил, — справедливо замечает по поводу сцены узнавания С. М. Баура, — имеет в виду нечто большее, чем просто удивление брата и сестры, узнающих друг друга. Волосы и следы суть знаки неразрывных уз, связывающих вместе Ореста и Электру в общем деле, ожидающем их»²⁴. Очевидно, Эсхил намеренно дает здесь «неправдоподобные» детали: по пряди не узнаешь человека, которого не видела много лет, да и следы брата и сестры заведомо далеки и по форме, и по размеру друг от друга (если, конечно, речь не идет о каком-нибудь знаке на сандалиях, например, символе Атридов — львиной голове, или еще о чем-нибудь в таком роде). Значит, этот способ вполне художествен, только основан он на других, не аристотелевых эстетических принципах. Общее дело Ореста и Электры (о котором пишет²⁵ С. М. Баура) для Эсхила — не абстрактная месть и не абстрактное общее дело. Незадолго до встречи брата Электра заявляет, что ее терзает «родовая боль» (*οδύς*, Хозф, 211) и безумие (*φρενων καταφθορα*). Электра ведь и в самом деле испытывает муки как при родах: остро переживая предчувствуемое появление Ореста — будущего убийцы матери, Электра какое-то мгновение испытывает материнское чувство к нему. Она ждет Ореста как сестра-мать, и она ждет его как мать-жертва, поэтому муки Электры — значительный и многозначный структурный символ. Выдвигая на передний план глубинное значение слова (ср. Ил., XI, 271), Эсхил осложняет это значение приданием ему новых, динамических функций. Смысл мести Ореста и Электры нельзя поэтому отрывать от их физиологии и произрастания. Известная мучительность, с какой смысл прорывается сквозь новый художественный материал, формируя и развивая его, является важной чертой стиля Эсхила. Никак не выходя за рамки прямого посюстороннего смысла в одном слове, трагик придает этому чрезвычайно важному слову — родовая боль — «полифонический» эффект²⁶.

Мы последовательно рассмотрели, во-первых, разные типы ритуальных моделей, какими пользовался Эсхил. Во-вторых, мы рассмотрели и то, как именно перерабатывал Эсхил эти модели в своих трагедиях.

Что касается наиболее очевидных и в значительной степени неделимых ритуальных актов, таких как «заклание», «шествие с факелами», «принесение возлияний или отворот-

ных лепешек» и т. п., то они были для Эсхила тем естественным драматургически пригодным материалом, который обычно называют приемом. Каждый прием требует, как мы видели, специальной драматургической техники, позволившей Эсхилу соперничать с ритуальной моделью, приспособившая ее к нуждам нового искусства. Так, ни Елевсинские мистерии сами по себе, ни буфония сама по себе не исчерпывают сущности действия в «Орестее». Эти ритуальные модели обладают драматическими возможностями лишь в качестве художественной условности. Если мера условности снижалась, если елевсинские прототипы выносились на сцену с бутафорской тщательностью, вот тогда, видимо, и раздавались в адрес Эсхила упреки в «разглашении тайнств»: такое впечатление могла создать лишь перенасыщенность реалей.

Что же до буфонии, то здесь, взяв за основу обряд убийства быка и суда над убийцей. Эсхил выходит далеко за рамки ритуального прототипа. Бык, убитый Клитемстрой, и сама Клитемestra-корова, и бык, наступивший на язык стражнику, боявшемуся произнести то, что знает, и, наконец, бык, гонявший по морю греческий флот, — это мощный символ несчастья, обрушившегося на род Атридов, несчастья, от которого надо очиститься. Но сама по себе буфония для этого недостаточна. Ритуальная модель, как видно, не только углубляется Эсхилом, трагик активно ее преодолевает, создавая драматическое произведение. Об этом свидетельствует глубокое развитие лирической темы Кассандры, внешне протекающей всецело в рамках ритуального выпрашивания пророчицы, но обладающий внеритуальным художественным богатством.

Итак, налицо три типа отношения к ритуальной модели — прямое использование в сценической практике («молитва», «возлияния» и т. п.), условное применение («елевсинское» восхождение Ореста в «Орестее») и, наконец, преодоление ритуального прототипа иными художественными средствами (от буфонии к символу быка-разрушителя).

Однако, как мы видели это в «Персах» и «Молящих», где наиболее четко прослеживается первый тип отношения к ритуалу (особенно в «Персах», где основное место занимают заплачки и вызывание духа предка), Эсхил нередко использует не ритуальный прототип, не модель действия, но некую общую схему, внутри которой всякое содержание приобретает дополнительное «квази-ритуальное» звучание благодаря самому способу расположения материала. Мы на-

блюдали это в «Персах», где ритуализирующую роль сыграла симметричная схема — сбор воинов из всего подвластного Персии мира, переход их через море и, наконец, рассеяние разбитого войска по всей материковой Греции (кара и, вместе с тем, приобщение к истине, которую оставшимся в Персии открывает Дарий). В «Молящих» ритуальный мотив связан с особым образом организованной птичьей символикой, за которой читателю-зрителю предлагается видеть нечто большее, чем просто метафору.

Главным для всех рассмотренных типов является их функциональная необходимость в рамках трагического действия. Ни в одной трагедии Эсхила мы не видим преобладания одного типа — все они несут вполне определенную драматическую нагрузку. Более того, там, где характер действия не допускает собственно сценической активности, обращение к ритуальным мотивам оживляет действие: напряженность содержания речи героя нередко заменяет желанную для трагика внешнюю динамику сцены.

Для выяснения художественного смысла ритуальности у Эсхила, особенно важна музыкальная сфера трагедии, точнее, то, что можно назвать ее «внутренней партитурой»: это и музыкальная организация текста в целом, и особая лексика музыки, привлекающая внимание исследователей²⁷, и собственно музыкальный смысл всего, что так или иначе в трагедии Эсхила звучит, говорит, рычит, вопит или плачет. В настоящий момент проблема музыки у Эсхила достаточно исследована и изучена²⁸. Можно с уверенностью присоединиться к выводу Е. Муцопулоса о той общей картине, которая возникает перед всяким, кто хочет вникнуть в музыкальный мир трагедий Эсхила. «Для Эсхила музыка, — пишет Муцопулос, — вездесущая сила, принимающая различные формы в соответствии с замыслами человеческими, божественными и космическими, которые она характеризует. Она — религиозная, вызывающая, магическая, колдующая, иррациональная, рациональная, воинствующая, трагическая, патетическая, животная, материальная, космическая... Ее присутствие правит миром... У Эсхила музыка существует в жизненной форме, она даже инертную материю делает живой...»²⁹. Муцопулос пишет даже о некоей философии музыки, которая «составляет — задолго до Платона — принципиальный аспект эсхилловской философии»³⁰. По мнению Халдейна, изложенному в статье «Музыкальные темы и об-

разность у Эсхила»³¹, Эсхил-музыкант виртуозно пользовался богато разработанной в Греции системой музыкальных жанров: пеанами, тренами, гименейми, бессловесными «ололюгэ, алалагэ, елелеу»; но вот интерпретация всего этого жанрового богатства имеет у Эсхила одну, очень точно отмеченную особенность. «Снова и снова, — пишет Халдейн, мы слышим о песнях, которые вовсе не суть песни, о музыке, которая не есть музыка, наконец, песни радости, которые внезапно превращаются в плачи»³². Эсхил не просто заставляет звучать вперемешку кифару Аполлона, с ее обманчивым спокойствием и нежностью, и острые вакхические флейты, хорошо зная всю полноту ритуальных различий между ними. Халдейн совершенно прав, когда утверждает, что во всех музыкальных деталях и образах Эсхила нужно видеть своеобразный оркестр, «удобный набор символов»³³. Вполне сознательное и упорядоченное использование этих музыкальных символов позволяло Эсхилу иной раз придать таким серьезным жанрам, как пеан или гимн, ироническое звучание (см. «Семеро», 6—8, 257—70); а тот разрыв, что возникает между прямым сценическим действием и его музыкальным описанием, позволяет нам, пожалуй, говорить о необходимости реконструировать внутреннюю партитуру пьесы. Веские доводы в пользу такой постановки вопроса приведены в статье Халдейна: он пишет о специальной какофонической нагрузке всяких звуков и шумов в «Семерых» (203—205, 151, 123, 386, 394, 835—839 и др.). Часто звук или музыкальная фраза ищет в трагедии своих животных прототипов (см., например, Агам., 48 и сл., где военный клич назван клекотом коршуна). В «Агамемноне» (975—979) говорится, что «песнь... пророчествует», чуть позже хор (990—92) поет о «безлиром плаче-гимне» Эриний. В «Евменидах» дважды (331—33; 344—46) подчеркивается неладность, нестройность плача Эриний без лиры, плача, «оковывающего грудь». Несомненно ритуальная нагрузка лежит на утверждении Кассандры (Агам., 1186—1187) о том, что хор поет «созвучно», но «не благозвучно» (ата ведь «чужда Музам», Хоэф., 467), потому что поет он «гимн первоначальной Ате, богине смерти и убийства (1191—1192). Да и хор отзывается на стоны Кассандры как на «лад неладный» (1141), «устрашающе бранные крики» (1152).

Эгисф советует хору «не лезть на рожон» (Агам., 1624), говоря, что речь старцев не похожа на речь Орфея: «он все вершил радостью звуков, а ты скулежом раздражаешь»

(1628—1632). Эгисф, чуткий, как впрочем и другие герои «Орестей», к «оркестровке» собственных поступков, не придерживает именно неверной на его взгляд ритуальной ориентации хора — не на восхваление («радость», вызываемая песнями Орфея), а на скорбь и жалобы («скулеж» стариков). На такой вот не всегда созвучной данной конкретной ситуации музыкальной параллели строится, очевидно, внутренняя партитура трагедий. Музыкальная тема опережает развитие сценического действия, смыкаясь с ним, например, в «Евменидах», только в финале, что следует считать эффектом контрапункта.

Двойственность, в какой предстает ритуальный прототип в трагическом спектакле Эсхила, воплощает конфликт двух отчетливых стилевых потоков — архаического и архаизирующего. Неклассичность Эсхила, вызывавшая сдержанное отношение к нему Аристотеля, в том и состоит, что преодолевая художественное наследие арханки, Эсхил не отказывается от него. Уважительно и почти незаметно он преобразует традиционные формы, так что почти повсюду осознанный ритуальный источник, ничуть не лишенный своего значения как корня, дает разрастись (уже весьма интеллектуализованной) кроне художественных приемов.

Любопытно, что пересечение архаического и архаизирующего стилевых потоков обнаруживается у Эсхила в мельчайших компонентах текста, а не только в плане развития действия. В качестве примера рассмотрим один из случаев применения трагиком тонкой анаграмматической техники. Ритуальное происхождение анаграммы, ее инструментальный, утилитарный смысл (табу) не подлежит сомнению. Но установление значения той или иной анаграмматической конструкции внутри художественного текста, где эта анаграмма встречается, — весьма сложная задача. Скажем, смысл анаграммы, обнаруженной Ф. де Соссюром³⁴ в «Одиссее» (XI, 400), анаграммы, растворяющей имя Агамемнона, определен магической процедурой беседы с покойниками, которую ведет Одиссей. Слоговая тайнопись Гомера представляет собой в данном случае безыскусно вставленный в песнь элемент древнейшего ритуала. И все же уже у Гомера зашифровка имени Агамемнона, существуя в тексте наряду с простым обращением к царю (см. XI, 390, 397, 435 и др.), носит условный характер: как косвенное обращение не к самому Агамемнону, но лишь к тени его (беседа происходит в за-

гробном мире), анаграмма оказывается здесь синтаксическим аналогом пребывания собеседника в царстве мертвых.

Что же касается Эсхила, то в его трагедиях зашифровка имени героя или бога, лишенная ритуального контекста, имеет специфическое художественное содержание со своими особыми драматическими функциями. С этой точки зрения весьма интересна сцена из третьего эпизода «Семерых», где вестник сообщает хору о гибели Этеокла и о спасении рода.

- «Скрепите сердце, дочери отцовские.
Ярма неволи не наденет город наш.
Как дым, надменных похвальба развеяна.
Вошли мы в затишь. Сквозь прибой и взвонь волн
Проплыл корабль, не проломив опалубки.
Хор: Хранят нас башни, и ворота крепкие
Стоят, и сторожат единоборцы их?
Вестник: Судьба дала нам счастье у шести ворот.
Зато седьмые бог, седмижды славимый,
Феб в гневе посетил, чтобы исполнилось
В роду Эдипа Лаия заклатья.
Хор: Какое зло на город пало новое?
(Τὴ δ' ἐστὶ πρῶτος νεώκοτος πῶλυ λαρόν;)
Вестник: Сохранен город. Но два брата, два царя...
Хор: Что с теми? Что ты? Страх напал, не слышу слов.
Вестник: Крепись и слушай! Сыновья Эдиповы...
Хор: Ой, поняла! Беду предвижу! Ой, беда.
Вестник: Они погибли оба. Брата брат убил.
Хор: Лежат убиты? Как ни горько, все скажи.
Вестник: Упали вместе, вместе пораженные.
(Πελοῦμεν αἶμα γαί' ἢτ' ἀλλήλων φόνους)
Хор: К чему увертки, недомолвки? Ясно — все.
Пригнул обоих общий демон до земли.
Вестник: Да, общий демон истребил проклятый род.»
(Αὐτὸς δ' ἀναλοὶ δῆτα δυσλοτμον γένος)
(792—813. А. П.).

Итак, в вопросе Хора и ответа Вестника зашифрованы имена Полиника, Аполлона и Эдипа:

- Какое зло на город пало новое? (803) — Полиник
Упали вместе, вместе пораженные (821) — Аполлон (ср. 800—801)
(букв.: земля впитала кровь взаимного убийства)
Да, общий демон истребил проклятый род (813) — Эдип.

Художественный смысл приведенных анаграмм выходит, конечно, за рамки простой ритуальной зашифровки. Ведь виновники трагедии уже были названы, а значит роль анаграммы — не в том, чтобы просто спрятать эти имена, но в том, чтобы драматизировать диалог, соединив в одной фра-

зе разные уровни значения. У анаграммы как намек на глубинный смысл есть одна особенность, представляющая главную трудность для читателя и слушателя: анаграмматическая конструкция не должна бросаться прямо в глаза, ведь иначе теряется само ее существо. Поэтому вопрос о сознательности или бессознательности применения анаграммы как приема зачастую остается открытым даже в самых, казалось бы, явных случаях³⁵. В приведенных примерах из «Семерых», однако, этот прием представляется вполне продуманным и сознательно использованным в трагедии³⁶. Эти анаграммы схематически зависимы от контекста, в них как бы задано будущее отношение Хора к Полинику — врагу Этеокла. Однако, несмотря на достаточно веское обоснование применения анаграмматических построений в «Семерых», Эсхил не форсирует этот литературный прием, стараясь лишь компенсировать им слабость сценической техники, не выходящей за пределы тейхоскопии. Таким образом, использование анаграммы — результат одной из попыток драматизировать постановку не сценическим нововведением, не внесением на сцену самих событий, но драматизировать на уровне словесных отношений персонажей, внутри бездействия стихомифии. В «Семерых» эту задачу выполняет не только анаграмма, но и игра на вычурных созвучиях, прежде всего прием «эха» или «зеркала» (см., например, «Семеро», 24—29: ключевые слова пассажа о слепом вещунне, зрящем истину, наглядно показывают смысловую насыщенность внешне безобидной игры звуковых отражений — *αψευδεις... δεσποτης*).

«ОРЕСТЕЯ»: ДВА МОТИВА

Одна из наиболее важных мифологем Эсхила — *Δίκη* (справедливость, правда, правосудие). Уже поверхностное знакомство с композицией дошедших до нас трагедий показывает, что главное в способе развертывания событий и в осмыслении их — это не только понимание необходимости определенных условий, не только ориентация на выявление давно заданного смысла; Эсхилу важно установить необходимость цели, события трагедий интересуют его в перспективе; итогом трагического действия является не столько торжество судьбы, сколько установление принципиально нового порядка. Каждое звено действия трагедий опирается на прочное основание необходимости, издревле данной в удел, неиз-

бежной, но само течение действия от причин к следствию, от необходимых условий к необходимому результату требует от нас особо пристального внимания к телеологическому плану трагического действия, в котором план судьбы дан в снятом виде. Эта снятость плана судьбы объясняется тем, что в отличие от, скажем, эпического произведения искусства, в котором время действия лишено протяженности и выражается как таковое исключительно пространственной насыщенностью событий, драматическое произведение погружено в условный временной поток, имеющий вполне определенные границы³⁷. Именно об этом говорит Аристотель, когда противопоставляет эпическую поэзию трагической. Эпос, по словам Аристотеля («Поэтика», 1449 в.), «отличается от трагедии тем, что имеет простой размер и представляет собою повествование, а кроме того они различаются по объему: трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня или лишь немногим выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии. Но, впрочем, сперва в трагедии поступали точно так же, как и в эпических поэмах». Учитывая не раз отмеченную³⁸ беглость и недосказанность многих ключевых положений «Поэтики», которые особенно заметны в последней фразе отрывка, нельзя не обратить внимания на последовательность противопоставления эпоса, «не ограниченного временем», трагедии как действию, протекающему в строгой временной последовательности. Мифологема «дика» и оказывается противовесом безвременью судьбы, на какое обречены герои эпоса.

Любопытно, что у Гомера «дика» — это неписанные нормы поведения, обычай, который рано называть законом, т. к. характер его осуществления каждый раз подчиняется конкретной специфике ситуации³⁹. Своя дика у царей (Од., IV, 691), у слуг (Од., XIV, 59), у богов (Од., XIX, 43), новая дика у женихов Пенелопы — не такая, какая была прежде (XVIII, 275). Дика никогда не была отвлеченно-юридическим термином «право», но служила обозначением как самого процесса судопроизводства, так и разных его частей — от обвинения до приговора и оправдательных речей. На формирование отвлеченного значения слова оказало влияние и значение «обычая, принятого у людей», и широкий круг значений юридических.

Сама тематика «суда», установления истины путем разбирательства является для Эсхила моментом, требующим от

трагика совершенно особых средств для своего художественного воплощения в драматическом произведении.

Дика, согласно эсхиловской этимологии, — дитя Зевса (Сем., 662): имя ее — вообще аббревиатура *Διος κορη* (Хоэф., 949). Хор объясняет его происхождение так: «Дочь Зевса зовем Дикой мы, везучие смертные, ведь она смертельным гневом дышит на врагов» (949—952).

Слова Хора о том, что Дика «направляла руку Ореста» (947—948), объясняет Старый схолиаст: «Дочь Зевса Дика помогала в схватке с Эгисфом [Оресту], направляя мечи: ведь справедливость в сражении была на стороне Ореста».

«Нет защиты мужу, нагло поправшему (букв.: погрузившему во мрак) великий алтарь Дики», — заявляет Хор в «Агамемноне» (381—384). Мы, однако, ошиблись бы, если бы решили, что Дика — одна. Дик много, более того, у каждого — своя дика, каждый поступок, каждая способность имеет какую-то свою дикую. О дике распутника Эгисфа (Хоэф., 990) говорит Орест, и в его устах прямое значение слова воспринимается как «расплата», «кара», «суд» за то, что Эгисф — распутник, а значит, наказание мыслится справедливым, совершенным «по существу». Воскликание Эриний в «Евменидах» (491—492) предупреждает, что случится беда «если победит дика и пагуба убийцы матери (Ореста)». Оказывается, и у Ореста — убийцы матери есть своя «правда»: то, что он воплощает определенное звено в судьбе рода, так что собственно драматический конфликт этого мифологического сюжета заключен в столкновении юридического аспекта события, его мифологической основы и, наконец, моралистического истолкования. В плане художественной выразительности эта проблема рассмотрена в известной работе Иннокентия Анненского «Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери, в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида» (СПБ, 1901).

Эсхил искусно подкрепляет юридическое значение слова «дика» более широким содержанием всего контекста, так что это юридическое значение почти везде осложнено определенной художественной нагрузкой, не лишенной драматических обертонов. Здесь, конечно, нет оснований говорить о полисемии слова, хотя дистанция между понятиями «суда», «защиты», «кары», конечно, существует. Вернее всего было бы говорить об известной семантической насыщенности, о сближении нескольких именно близких значений. Даже в совершенно, казалось бы, прозрачных (имеющих обычное

значение «показаний») «первых диках» Эриний содержится целый ряд дополнительных значений, позволяющих и здесь говорить о семантической плотности: «Вы слышали, — говорит Афина судьям, — первые дики пролитой крови» (Евм., 682). Это и первые показания о пролитой крови, и обвинение, предъявляемое Оресту за пролитую кровь, и изложение сути дела, подведение всей массы событий к какой-то одной, определенной идее, а именно к идее пролития крови родительницы. Дика здесь — не просто обозначение показаний истца, она — суть дела, поэтому мы и говорим о семантической насыщенности. Дика — правда, но та правда, которая у каждого своя. Она может выступать и в форме приговора суда (Евм., 472, «справедливая дика» — 433, 272) и в форме оправдательной речи (Евм., 439, 468) — и тогда дики могут даже сражаться друг с другом: Арес идет на Ареса, Дика — на Дику (Хозф., 461).

Рассмотренные тексты, однако, почти вовсе лишены собственно художественного, образного содержания, и это характерно для большинства случаев использования слова «дика» у Эсхила. Однако есть тексты, служащие надежными образными опорами дики и позволяющие рассматривать «справедливость» как самостоятельную мифологему.

В «Агамемноне» (1535) мы узнаем «настоящее» происхождение дики — ее оттачивает мойра. В этом тексте дика вводится в область действия мифологемы «судьбы»: по словам Хора, в «Агамемноне» (772) «дика сияет в продыmlенных стенах». Именно такое происхождение дики — из кузни мойры — дает Хору повод в «Евменидах» сказать, что «разбивший прежнее счастье о скалы (опоры) дики умирает неоплаканным» (564—565). Незыблемость — это как раз то свойство дики, которое позволяет Эсхилу сочетать значения «права», «правосудия», «суда» — с одной стороны, и «сути», «основы», «истины» — с другой, так что это сочетание, эта семантическая насыщенность достигается вполне художественными средствами, с помощью которых дика связывается с кругом судьбы, для нее находятя и обобщающие предметные прототипы.

Именно благодаря незыблемости, непоколебимости как качествам, приобретшим обобщающий смысл в процессе суда в «Евменидах», дика выступает в трагедии Эсхила еще в одной роли. Она источник достоверного знания. В «Агамемноне» (250—251) Хор заявляет, что «дика страждущим открывает знание предстоящего». Еще сильнее мысль о досто-

верном знании, даруемом дикой, выражена в сетованиях Хора (7887—789) по поводу того, что «многие из смертных предпочитают кажимость (το δοχεῖν) бытию, нарушая (или упуская) дику».

Дика здесь указывает на истинное бытие человека, отличное от того чем человек может представляться, казаться, но не быть. Противопоставление кажимости бытию построено тут на оппозиции **δοχεῖν — δίκη**: «казаться» — «(быть) по праву», «по сути». Кажимость тоже есть некое бытие, но только бытие искаженное, неосновательное, непрочное, отражение дики как бы в кривом зеркале, чем особенно подчеркнут момент истинности, достоверности всего того, что описывается на дику. Этим же приемом Эсхил пользуется в «Евменидах» (Евм., 601), где отражение в кривом зеркале способствует появлению иронической интонации. «Научи этому судьей!» (**Δίδαξον τοὺς δικάζοντας**) — говорят Эринии Оресту в ответ на его слова о двойном преступлении матери (убийстве мужа и отца — 602). Требование Эриний, таким образом, прозвучало с иронией и по отношению к Оресту, которому суд, по мнению Хора, уже не поможет, и, имплицитно, по отношению к самим судьям, поучаемым преступником.

Итак, если подводить предварительный итог анализу мифологеми «права», то нужно отметить следующее:

во-первых, дика — это попытка конкретного, живого (дочь Зевса) и прочного (см. скалы и оттачивание дики) обозначения мирового порядка и правопорядка, это надежное мерило человеческих отношений перед лицом Зевса и судьбы;

во-вторых, дика — это источник истинного знания, проявляющая себя суть предметов или событий; именно поэтому Эгисф, например, обладает дикой распутника сразу в двух планах: он получит воздаяние за совершенное им, и в то же время распутство составляет его суть.

Анализируя употребление слова «дика» у Эсхила необходимо обратить внимание на особенности употребления другого слова — наречия **δίκη**. Это слово имеет значение «как», «словно», «наподобие», «в духе», а также «точно», «по праву», «в самом деле», «действительно». Из 26 случаев употребления его у Эсхила 24 относятся к «Орестее», по одному — к «Молящим» и «Семерым».

Что касается «Орестей», то обилие наречной формы слова «дика» в трилогии объясняется прежде всего пафосом справедливого суда, а вернее трех — каждого по-своему справедливого — судов в «Агамемноне», «Хоэфорах» и «Евменидах».

Однако это объяснение — пока чисто формальное. Вопрос заключается в том, является ли союз и наречие **διηϋ** только орнаментальным довеском темы суда, или слово это обладает каким-либо драматическим содержанием, важным для понимания общей концепции трагика, как, впрочем, и для лучшего понимания самих трагедий.

СИМВОЛИЧЕСКИЙ БЕСТИАРИЙ

Первая группа сравнений, вводимых **διηϋ**, вычленяется сразу: это сравнения с животными.

В «Агамемноне» (3) стражник сравнивает себя с псом сторожевым. Ифигения названа (232) молодой козочкой, взошедший на алтарь. О Кассандре Клитемestra говорит (1050) как о неясно щебечущей ласточке; ее ведут на алтарь — как телку (1298); Хор сравнивает (1093) Кассандру с собакой, Клитемestra говорит о ней, пророчице, как о лебедь (1444). В «Хоэфорах» (447) Хор называет себя «выброшенной из дома сварливой собакой». Сказано, что Бромий привел к смерти Пенфея — как зайца (Евм., 26); за Орестом же, по словам Клитеместры, Эринии (псицы) несутся, как за оленем (Евм., 111, см. также 246).

На первый взгляд кажется, что к сравнениям, введенным **διηϋ**, можно относиться как к обычным эпическим сравнениям с животными. Действительно, если обратиться к Гомеру, тотчас проясняются и источники эсхилевских сравнений с животными. Для Гомера, однако, сравнения с животными, звериные эпитеты, условно говоря, фольклорны: собака бестыжа, лев храбр, олень пуглив и т. п. (ср. Ил. IV, 243; XXI 29; XXII, 1; III, 23; V, 299; Од. VI, 130 и др.). У Эсхила же этот вполне традиционный источник начинает играть структурно-драматическую роль в трагедии. Эпитет или сравнение служат не частной характеристикой того или иного действия, поступка (ср. знаменитое гомеровское сравнение Аякса с ослом, Ил. XI, 556—565), но указывают на глубокие внутренние связи, охватывающие все действие в целом, отношения всех героев; эти связи нетрудно проследить для начала на примере тех сравнений, которыми окружена Кассандра.

Для наглядности представим динамику сравнения Кассандры с птицами и животными параллельно тому, что говорят Кассандра и Хор о Клитеместре. Все рассматриваемые тексты относятся к тому отрезку действия, когда Хор спрашивает у Кассандры пророчества.

Кассандра: щебечет «подобно ласточке» (1050); «Подобна собаке, ведь чует будущие убийства» (1093); «Подобна молодой невесте» (1179) Хор сравнивает ее с «телкой, идущей на алтарь» (1298); Клитеместра называет ее лебедем (1444).

Клитемestra: Кассандра говорит, что она убила Агамемнона, (1229—1230) «как тайная ата». Хор называет ее «воронном-врагом, беззаконно поющим гимн» (1472).

За поверхностным противопоставлением, скажем, лебедя ворону, — символизируемая птицами вся судьба Кассандры. «Лебедь» и «молодая невеста» — это указание на Аполлона, рассказ о притязаниях которого не вызвал никакого доверия у Хора. Лебедь — птица, посвященная Аполлону⁴⁰. Сравнение Кассандры с лебедем оказывается, таким образом, невольным подтверждением ее слов. Сравнение с ласточкой тоже имеет вполне конкретный смысл, более широкий, чем простая варварская невнятность слов пленницы. Объяснение этому сравнению нужно искать в отношении к Кассандре как к нищенке: «О, неужели же я лживая пророчица, нищенка пустая?» (1195). Такая постановка вопроса придает ласточкой речи Кассандры характер намека на распространенный в Аттике обряд весеннего нищенства, а опрометчивому сравнению Клитеместры пророческий смысл. Этот пророческий смысл, возможно, углубляется и тем, что ласточка, как мы читаем об этом, например, у Гомера (Од., XXII, 235—240), — одна из ипостасей Афины. Далекий отзвук «Евменид» в этом сравнении Кассандры с ласточкой также углубляет пророчество Клитеместры.

Этим, однако, птичья символика, окружающая Кассандру и Клитеместру, не исчерпывается, и сравнение Кассандры с ласточкой приобретает еще одно, по нашему счету, третье значение.

Выспрашивая у Кассандры ее судьбу, Хор говорит (1140—1145, А. П.):

«Богом объята, что, иступленная,
Видишь? О чем вопишь?
О себе, о себе! Серый
Так соловей зовет: «Итис мой? Итис где?»
Стонет он долгий век, но не насытит
Тоска песнями».

Кассандра в ответ на это кричит:

«Ой, счастлив звонкий жребий соловушки.

Пернатой птичкой бог обернул его.
И век дал легкий, песню сладкой жалобы.
Мне ж смерть! Мне пасть от топора двуострого!
(1146—1149).

Итак, перед нами известный миф об Итисе⁴¹. По мифу в соловьюху была превращена Прокна, а ее сестра Филомела — в ласточку. Терей вырвал у Филомелы язык, и это не что иное, как судьба пророческого дара Кассандры: по милости Аполлона никто не верит ее прорицаниям.

Мы видим, что все сравнения с птицами, окружающие Кассандру, носят не просто декоративный характер, но вполне функциональны: они указывают на ее судьбу как символы, корни каждого из которых — в мифах.

Однако, и вся сцена выпрашивания пророчицы Кассандры и связанная с ней птичья символика — это хоть и очень важная, все же стоящая особняком лирическая вставка в разворачивающуюся трагедию Агамемнона, Клитемestры и Ореста. Возможно, именно как вставке этой теме свойственна утонченность, даже вычурность разработки.

Последовательный анализ сравнений, вводимых словом **διητην**, приводит нас к убеждению, что само это слово выступает в качестве сигнала к переводу действия на новую драматическую ступень, где и происходит — условная, конечно, — реализация сравнений и метафор, приобретающих символическое значение.

Еще более глубокую связь со всей структурой «Орестей» образуют сравнения с собаками, козочкой, оленем и зайцем. Связь эта подкреплена у Эсхила, во-первых, фольклорной и эпической традицией сравнения героев с тем или иным животным. Однако на этом можно было бы и не останавливаться вовсе, если бы не драматические хитросплетения, которыми окружает Эсхил даже вполне традиционный источник.

Поскольку наречная форма **διητην** несет на себе особую нагрузку «истинности», «достоверности», «сути», то и разнообразные звериные импликации преступлений, совершаемых в трагедиях Эсхила, очевидно, требуют особого внимания. Ведь каждый герой «Орестей» сравнивается (прямо или косвенно) с животными в соотношении с динамикой развития фабулы, так что возникает возможность рассмотреть фабулу в аспекте развития этой «звериной» темы.

Зачин «звериной» теме дает Страж в «Агамемноне» (3), называющий себя сторожевым псом. Убийство беременной зайчихи двумя орлами, про которых прямо говорится, что

это — Атриды (110—120), Хор называет поступком, ненавистным Артемиде, как ненавистны ей «крылатые собаки отца»; вместе с тем Артемида любит молодяк и поэтому бережет даже детенышей львиц (140—145). И все же, невзирая на ненависть Артемиды к убийцам детенышей, Агамемнон повел на алтарь Ифигению, «как козочку» (232).

Встретив Глашатая, Клитемestra говорит, что она ждала царя, как цепная собака (606—610) — Атриды же, по словам Хора, двинулись на войну против Трои, как псарь по следу (694). От Хора мы узнаем (717—724), как подобно ребенку в доме был вскормлен львенок, ставший пагубой дома. Для Хора этот львенок, несущий гибель тем, кто его вскормил, — Елена. Агамемнон, вернувшийся домой в Аргос говорит, что он напился на войне крови, как лев:

«В закатный час Плеяд на ловлю вышел лев,
До мяса жадный, прыгнул через изгородь
И крови царской наакался досыта» (А. П.)

Видимо поэтому Клитемestra в ответ называет Агамемнона псом, стерегущим стадо (896). Наслушавшись пророчеств Кассандры, Хор, как мы помним, называет ее ищейкой, потому что Кассандра в самом деле завершает экспозицию «звериной» темы, выявляя «звериную» основу отношений персонажей:

«А, львица, а, двуногая, спала она
С блудливым волком. Далеко был смелый лев».
(1258—1258, А. П.)

Клитемestra, совершив убийство, оправдывается перед Хором тем, что Агамемнон зарезал дочь ее, как овцу из своего обильного стада (1415—1418). Хор же клеймит Клитеместру — как ворона, стоящего над жертвой (1472—1473), а Эгисфа называет «петухом, укрывшимся за юбкой» (1671).

В «Хозфорах» и «Евменидах» нет такого обилия звериных сравнений и эпитетов, как в «Агамемноне», однако эта тема не прерывается, а находит свое логическое завершение.

В «Хозфорах» первым появляется лев — в виде вышивки на плаще Ореста, сделанной рукою Электры (231—232)⁴², затем волк (421—422), но волк этот — не сам Эгисф, а дух убийства.

Хор жалуется, что его прогнали «как зловредную собаку» (446), а Орест и Электра, совершая молитву над могилой отца, говорят о несчастном выводке орла, задушенного змеей.

Змея в «Хоэфорах» вообще становится действующим лицом, но действует она здесь **во сне** (ср. ниже о теме сновидений в «Орестее»), приснившемся Клитемestre и заставившем ее принести возлияния на могилу убитого царя... Змея во сне Клитемestры — точно ребенок (529). Эта параллель ребенка-зверя усилена словами Кормилицы: «Он был несмышленым зверьком, так-то вот его выкармливать мне приходилось» (753). «Змея» из сна Клитемestры (928) и «зверек»-«детеныш» в словах Кормилицы подтверждаются как характеристика Ореста. Сам Орест признает, что сон о рожденной змее был вещим для Клитемestры, а в конце трагедии Орест, словно он и в самом деле пугливый детеныш, в страхе взирает на окружающих его собак-Эриний.

Дальнейшее развитие «звериной» тематики содержат «Евмениды». Орест, держащий в руке ветвь маслины, обернутую шерстью белого ягненка (44—45), предстает перед призраком Клитемestры в облике оленя (111); Эриний же — это собаки, охотящиеся на него (246). К Афине Орест пришел, очищенный кровью детеныша (поросенка из аполлонова обряда).

Видимые **блжпу** сравнения Ореста с оленем, Ифигении с козочкой, а также Пенфея с зайцем (в речи Пифии, Евм., 26) — не просто детали узора, опоясывающего действие трилогии. Их место в структуре трилогии определяется общей основой этих сравнений — отношением к божеству. Прежде всего, важно, что герои здесь жертвы, существа слабые и беспомощные, как и звери, полностью подчиненные богам, в облике которых герой примирен с богом: Ифигения была спасена Артемидой именно в облике лани! Орест, убегающий от собак-Эриний превращается в оленя, тоже для того, чтобы снискать милость гневающейся богини. (Ср.: рассказ о том, как летучие собаки Зевса, ненавистные Артемиде, растерзали зайчиху, Агам., (110—120). Расположение богини-охотницы должно, по очевидному замыслу трагика, перенестись на жертву, на зверей, на которых идет охота. Но такая трактовка сильно упрощает замечательный обряд, созданный Эсхилом. Дело в том, что Орест-олень, бегущий от своры собак, в «Евменидах» имеет по меньшей мере двух двойников. Первый двойник — Пенфей, о котором Пифия говорит в Прологе, что Бромий его растерзал, словно зайца. Это сравнение, опять-таки вводимое **блжпу**, не случайно. Пифия говорит:

«И Бромий — не забыла — этих склонов князь.
Бог-воевода, вел он вакхов воинство
И жребий сшил Пенфея, гибель заячью»
(24—26, А. П.)

Миф о Пенфее — это лучшее **напоминание** о полной подчиненности человека богам. Превращая человека в зверя, боги и наказывают его, и совершают своего рода милость по отношению к нему, находя для него истинную оболочку. Таким образом, трагик заставляет нас отнестись серьезнее и к сравнению Ореста с оленем, связать в сознании эту метаморфозу героя (Орест — отпрыск славного льва!) с гневом Артемиды⁴³. Рядом с рассмотренной парой Орест-Пенфей превращение Ореста в оленя несет в себе несомненный след еще одного мифа, а именно мифа об Актеоне. Этим превращением Ореста в оленя Эсхил кладет конец гневу Артемиды. Вслед за превращением начинается охота псиц Эриний на Ореста-оленя. Но в Дельфах ему помогает Аполлон (64—66), а псицы Эринии охотятся, по замечанию призрака Клитемestры, только во сне. Очищение героя происходит на новой ступени развития звериной темы при полном освобождении от звериных мифических прототипов. Итак, наблюдения над тончайшим параллелизмом в развитии темы показывают всю ее важность в действенной линии произведения. Противоречивость в действиях божества (в данном случае — Артемиды) воплощена в художественной структуре трилогии как противоречивость ее природы — природы охотницы. Ей ненавистны, по словам Хора, крылатые собаки Зевса (Агам., 135), но она же покровительствует детенышам хищных зверей (145), гневается за козочку Ифигению (228—237), и Орест, превратившийся в оленя, оказывается любезным богине. На этом тема животных в Оресте исчерпывается: больше нигде не появляются ни хищные звери, ни сцены охоты, речь заходит лишь о тучных мирных стадах Аттики, подобно тому, как псицы Эринии «Хозэфор» меняют облик в «Евменидах».

Несмотря на разнообразие контекстов, в которых речь идет о собаках и львах, волках и оленях, в их появлении несомненна тенденция к умиротворению. Уже простое перечисление животных создает особый словесный декор фабулы.

Эсхил намеренно, на наш взгляд, все развитие действия ставит в зависимость от гнева Артемиды как ближайшего источника несчастий: ненависть богини к убийцам детенышей обрушивается на Агамемнона. Но Артемиды — еще и

богиня-охотница, то есть волей-неволей — покровительница одновременно и охотников. Это единство охотника и его жертвы, логически не расторгнутое, прослеживается в «Орестее» на каждом шагу. Эсхил, возможно, исходил из известной фразы гомеровской Геры (Ил., XXI, 481—486), в которой супруга Зевса, назвав Артемиду «бесстыжей собакой», добавляет, что Зевс поставил ту «львицей над женщинами». Конечно, львиная и собачья «сущность» Артемиды не должна пониматься буквально, как звериный прототип персонажа, но опору такое сопоставление несомненно находит в древнейшем мифическом субстрате. Однако нас в первую очередь интересует не уходящая в неведомые и Эсхилу глубины предыстория самих этих сравнений, метафор, эпитетов, но их непосредственный художественный смысл в трагедии.

Итак, словесный декор фабулы, выделенный в самостоятельный, символический уровень, выстраивает истинную линию развития действия*: львица, сойдясь в отсутствие льва с волком («неестественность» союза волка и львицы, символизирующую связь нечестивого Эгисфа и Клитемestры, отмечает В. Порциг⁴⁴), превращается в собаку, убивает вернувшегося с войны пса (который себе еще кажется львом) и его рабыню — как псиду. «Благородный лев» (Агам., 1259) свою дочь принес в жертву под Троей — как козочку (Агам., 232), любезную Артемиде, за что он и понес такую кару. Когда же Орест убивает львицу-собаку Клитемestру и волка Эгисфа, то за ним, как за оленем, несется свора Эриний — псиц Клитемestры, которым Аполлон в раздражении заявляет, что им место только в львиной пещере (193—195). Артемиде перестает быть враждебной Оресту, очищенному Аполлоном, да и вообще звериная тема исчезает в «Евменидах» в тот момент, когда Орест превращается в оленя, бегущего от собак. Кроме того, подкрепляя чистоту Ореста и его любезность богам, Эсхил устами Пифии приближает его еще и к Дионису, неожиданно вспоминая миф о Пенфее, растерзанном вакханками «как заяц» (Евм., 26).

Не все сравнения с животными вводятся в трилогии **δίκη**, но именно это слово дает возможность увидеть за традиционными сравнениями нечто большее: Эсхил не просто амплифицирует архаическую метафорику, напротив, он настаивает на предельной истинности и существенной необ-

* См. схему, позволяющую в общих чертах проследить параллелизм символического bestiaria и сценического плана «Орестей».

СИМВОЛИЧЕСКИЕ БЕСТИАРИИ	Лев режет козочку, любезную Артемиде, и делается псом.	Львица сходится с волком в отсутствие льва и делается псицей.	Буфония: корова убивает быка; телку (Кассандру) забивают двойным топором; пснца убивает пса.	Лев убивает волка и псницу; лев-охотник делается оленем-жертвой.	Олень убегает от своры собак; Аполлон об Эриниях: «их место в пещере льва».	Артемиде спасает оленя.
СПЕЦИЧЕСКИЕ ПЛАН	(Агамемнон принес в жертву Ифигению, спасенную Артемидой и подмененную козочкой или ланью).	Клитемestra заключает союз с Эгисфом.	Клитемestra убивает Агамемнона и Кассандру.	Орест убивает Клитеместру и Эгисфа.	Орест убегает от Эрмий.	Ореста спасает Артемиде, очищает Аполлон, прощает Афина. Псницы-Эринии перерождаются в благостных Евменид.
ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕМЫ	Эгисф — выкормыш козы (см. Aelian. XII 42).		Кассандра: ласточка-Филомела, лебедь Аполлона; Агамемнон — Герийон (Ag., 870—873).		Пенфей и вакханки; Актеон и Артемиде.	

ходимости называть Кассандру ласточкой, лебедем, ищейкой, стража — псом, Ифигению — молоденькой козочкой, а Ореста — бегущим оленем. **Δίκη** для Эсхила — сигнал к переходу на другой, символический уровень действия трагедии, столь же значимый, что и непосредственное развитие фабулы. Для достижения такого эффекта Эсхилу, как уже отмечалось, нужно было более сотни раз говорить о дике как о надежном, прочном, «выточенном» основании всех поступков и событий. Именно дика-суть дает возможность такого развития темы. Драматургическая роль дики может быть понята лишь при последовательном анализе относящегося к сфере действия этой мифологемы метафорического пласта, искусно спрятанного за внешне вполне безобидной наречной формой «словно», «будто» и т. д.

Итак, в «Орестее» тема дики-сути органически переходит в тему дики-права. Превращения, происходящие с героями трагедий на символическом уровне, в облике животных, отражают, как это явствует из сравнений, вводимых **Δίκη**, существенные драматические отношения этих героев, другими словами, воплощают суть драмы, выраженную, разумеется, не прямо и декларативно, но в зримых, конкретных образах, приобретающих символическое значение. Удерживая в многократном повторении наречия «точно», «в самом деле», «по существу» значение «сути» и перенося действие в атмосферу суда Афины и ареолага, Эсхил самым развитием событий придает всем предшествующим перипетиям характер подготовки именно этого суда: суть, истинное положение вещей на суде должно выйти наружу, проявиться. Для этого, конечно, одна только звериная символика подойти не может: миссия Афины — миссия цивилизаторская. Для того, чтобы очиститься от скверны перед ее судом, недостаточно, как уже было сказано, очищения свиной кровью, т. е. очищения, совершаемого внутри звериного ряда.

Ведь звериная символика, как бы притягательна она ни была для трагика своим художественным богатством, вполне исчерпывается как характеристика поступков эсхилловских героев «по существу». Символизируя и этим объясняя суть действия, звериная тематика трагедий «Орестей» все-таки не может полностью соответствовать той важнейшей цивилизаторской теме, которую развивает последняя часть трилогии — «Евмениды». Для этой трагедии вся линия превращений и борьбы животных служит обоснованием и подготовкой гораздо более значительной темы, а именно темы справедли-

вости, правосудия, права в морально-нравственном смысле понятий, а не только в смысле узко-юридическом. Тема эта не была, да и не могла стать для Эсхила отвлеченной. Олицетворяющая идею права и правды Афина — слишком конкретное божество, чтобы можно было сводить идейные результаты трагедии Эсхила к абстрактным декларациям. Тема дика-суть переходит к теме дика-правда не одним только внешним погружением всего действия в сферу судопроизводства, как было отмечено выше. Постепенно перестраиваются и ключевые символическо-драматические темы. Звериная символическая тема, придавшая драматическую насыщенность первым частям трилогии, в «Евменидах» уже никак не может воспроизводить схему действия. Ситуация, в которой истина раскрывалась только через символ — образ животного, должна проступить наружу не только как художественное иносказание, но и на вполне реальном сценическом уровне, — эта ситуация должна была привести Эсхила к завершению звериной символической темы и отказу от нее. Оправдание Ореста, совершаемое дочерью Зевса Афиной, должно было существенным образом повлиять и на другую дочь Зевса — на Дику. Дика, являющаяся в «Евменидах» «судом», «правосудием», «защитительными» речами, «наказанием», четырежды встречается в своей адвербиальной «ипостаси», дважды это уже отмеченные сравнения Пенфея с зайцем (26) и Ореста с оленем (111); один раз Хор Эриний с помощью **διχτην** сравнивает свой позор с «возницей, колющим» ее «своим стрекалом» (156), и, кроме того, Афина сравнивает сама себя с садовником, охраняющим сад (911). Сравнения, вводимые **διχτην**, уже не содержат темы борьбы животных (лев, собака, волк и олень), в них возникает тема разумного управления, возделывания сада и охраны, защиты возделанного. Об этом идет речь в полемике между Эриниями и Афиной, именно эта тема является основой и ключом к пониманию того, как превратились страшные богини кровной мести в благостных помощниц людей⁴⁵, поэтому можно выделить эти незначительные контексты в самостоятельную тему.

Основа сравнения, которое вводится с помощью **διχτην**, в «Евменидах» существенно меняется. Прежним остается значение — «по сути», «точно», но к нему прибавляется и важный оттенок осуществленной справедливости: Пенфей и Орест наказаны не только «по существу», но и «по праву».

И Агамемнон недаром не хочет ступать на пурпурный ковер, боясь уподобиться варвару. Именно в этих его словах

заключена истина — то, за что его рукою Клитемestры покарают боги, чьей зависти он убоился и разулся перед тем, как ступить на ковер⁴⁶.

Неразобранном, однако, остался еще один случай появления дики. В «Агамемноне» (489—492) Клитемestра называет обманчивым свой сон, сближая сон и обман словом **διήγη**. А между тем именно этот страшный сон окажется вещим.

НЕСКОНЧАЕМЫЙ СОН КЛИТЕМЕСТРЫ

В «Агамемноне»* Клитемestра говорит, что факел, возвестивший о падении Трои, появился «подобно (**διήγη**) сияющей луне». В этих словах Клитемestры заключено, на наш взгляд, нечто большее, чем просто «троп», как верно подметил Деметрий Триклиний⁴⁷ в схолии к этому стиху. Ведь истинное содержание речи Клитемestры — это радость мстителя. В то же время на Агамемнона за убийство дочери гневается Артемида. В высшей степени вероятным⁴⁸ представляется поэтому то, что Эсхил намеренно заставляет Клитемestру указать на Артемиду таким вот косвенным путем, через криптограмму. Вводящее эту криптограмму **διήγη** и оказывается, с одной стороны, указанием на то, что в голове Клитемestры смешались день и ночь (свет факела — свет луны; лунный свет — день в ночи), а с другой стороны — указанием на нечто гораздо более важное — на богиню, замешанную в кровавые дела смертных. «Мощный, немеркнущий свет, переметнувшись над долиной Асопа, подобно сияющей луне, к седловине Киферона, разбудил новую смену посланца-пламени» (296—299). Клитемestра, вовсе не занимается простым перечислением сигнальных точек, протянутых с расчетом на быстроту передачи сведений. Луна, катящаяся по небоклону, не нуждается ни в каких световых сменах и выполняет здесь совсем другую функцию. Клитемestра не просто узнает о падении Трои, царица получает через нее от Артемиды в свои руки эстафету кары, грозящей роду Атридов. Однако Клитемestре божественное соучастие обеспечено ненадолго.

* (281—316) здесь слова, так или иначе обозначающие свет, повторяются 21 раз, или в двух строках из трех.

Второй случай употребления **διχην** в контексте темы «свет—тьма», «сон—явь» также весьма интересен и важен для ее развития.

«Быстро узнаем, — говорит Клитемestra (489—492), — истинны ли были мерцающие огни, или подобны сном: ведь этот сладостный свет, придя, обманул мою душу». Снова **διχην** придает речи царицы двойной смысл: с одной стороны, огни действительно не были сном и в этом отношении здесь перед нами обычное, бытовое сравнение, с другой стороны, однако, Эсхил не случайно вспоминает здесь именно о сновидении, словно слившемся с сознанием Клитемestры. Драматическая роль сравнений, вводимых **διχην**, в «Орестее» основана на совпадении метафорического («свет ночью как сон») и прямого, сценического плана («реализация» сна). Слова персонажей, подкрепленные одним дополнительным штрихом — «прочностью», «надежностью» и мощью дикой, — ясно звучат внутри сценического диалога как самостоятельная тема, придающая всей сцене более объемный характер. Объемность достигается, помимо прочего, и тем, что, например, лунный свет, появляющийся в «Агамемноне», упомянут еще раз в «Евменидах», но там уже Афиной (Евм., 1022). Афина говорит здесь о том, что пошлет «лунносветлые факелы» в честь подземных богов.

В «Агамемноне» (1441—1452) Хор призывает в Аргос мойру, судьбу, «всегда несущую нескончаемый сон». Нечего звать смерть (букв.: мойру смерти)!» — возражает ему Клитемestra (1462). Как видно, Клитемestra понимает призыв к мойре в устах Хора просто как желание смерти в момент, когда попораны последние опоры жизни аргосцев. Буквальное, поверхностное значение, очевидно, таково. Но Хор под «нескончаемым сном» понимает отнюдь не одну только смерть. И вот почему. Уже в «Агамемноне» (1535) Хор заявляет: «Мойра точит дику на других точилах для нового убийства». Этот текст значительно лучше и, главное, полнее, глубже объясняет слова о мойре, несущей нескончаемый сон.

Мойра, вытаскивающая клинки-права для героев драмы, должна, по провидческой мысли Хора, принести сон Клитемestре. Эпитет **ατελευτος** («нескончаемый», «бесконечный») приобретает, однако, и другое значение — «неизбежный», «неотвратимый» — по значению самого сна, который должна принести мойра.

Сон и сновидение играют чрезвычайно важную роль в «Орестее». Уже в начале трагедии «Агамемнон» постоянно

встречаются такие штрихи, которые заставляют относиться к происходящему как к чему-то родственному ночным кошмарам.

Страж задает это двойственное отношение к действию трагедии. Он говорит о том, что его «не посещал сон», что он отгонял от себя сон «надежным снадобьем голоса», чтобы не пропустить сияние огня в ночи, которое должно возвестить о падении Трон и возвращении Агамемнона.

Итак, свет, сияющий в ночи, и сон, неустанно отгоняемый Стражем, противопоставлены в самом начале трилогии (1—25).

В дальнейшем этот параллелизм вспыхивающего в ночи света и поджидающего в ночи сна-страха развивается. Тему сна подхватывает Хор (82).

«Мы — как сидни в дому,
Мышц младенческих силу на посох склонив.
Молодой, набухающий, зреющий мозг
В неокрепших костях —
Он со старостью сходен: Ареса в нем нет.
Что дряхлец? Отцвела, облетела
Зелень летняя. Малых младенцев хилей,
Ковыляя, походкой трехногой бредем
В блеске дня — сновиденье ночное» (А. П.)

Тема сновидения вновь возникает в диалоге Хора и Клитеместры: теперь же противопоставление света и ночи и сна порождает полное непонимание между Клитеместрой и Хором:

Хор: «Веришь ли ты призракам сновидений?»

Клитеместра: «Я не принимаю мнения дремлющего рассудка (за истину)!»

Хор: «Но разве не бескрылая весть кормит (твои мысли)?» (274—276).

Бескрылою вестью названы, конечно, и сигнальный огонь (понимание Клитеместры), и сновидение (понимание Хора). Дальнейшие расспросы Хора и ответы Клитеместры усугубляют, обставяют новыми конкретными деталями, подробностями удивительное родство, близость ночного сна и сигнального огня в ночи.

Клитеместра (281—316) подробно рассказывает Хору о веренице огней, принесших за одну ночь счастливую весть. Царица называет этот огонь «символом» и «свидетельством». А Хор просит:

«Как хочется еще послушать и подивиться на эти слова
скажи-ка нам еще раз об этом» (317—319).

Вводя весьма тонкую психологическую подробность — желание стариков снова и снова обсуждать доставляющую удовольствие тему, Эсхил в ответе Клитеместры зловеще углубляет первоначальное сообщение. Теперь уже она вдается в подробности захвата города (ей, кстати, известные лишь «теоретически», или «провидчески») и заявляет, что победители «смогут проспять всю ночь в городе без стражи» (337) и что, не соверши они никакого нового греха, их возвращение, может быть, будет благополучным. И все же, «признает» Клитеместра, «страдания убитых восстанут» (346—347). Спокойный сон, сон «без охраны» оборачивается, как видно, для Агамемнона уже не радостным светом сигнальных огней, но смертью. В ответ на слова Клитеместры о ночных огнях, о том, что Троя была взята днем (320), о том, что теперь победители могут проспять всю ночь (*λασάν εὐφροσύνην*, 337), Хор отвечает неосознанной двусмысленностью (351):

«Женщина, ты говоришь, как разумный (*σωφρον*) муж, разумно (*εὐφρονως*)». По созвучию в этих словах снова выделяется «ночь» как источник речей Клитеместры и вообще всех ее мыслей, знаний о грядущем и замыслов. Обманчивое ощущение благодати, исходящей от ночи, выражено у Эсхила прямым сближением ночного света со сновидениями.

Тема «свет—мрак», «ночь—день», «сон—явь» красной нитью проходит через всю «Орестею»⁴⁹. Необходимо проследить ключевые, наиболее важные и решающие для всего действия в целом моменты, где сновидение, оказывающееся одним из главных инструментов мойры (наряду с ее кузницей или наковальней, сверкающей во мраке), определяет развитие действия в целом.

То, что Клитеместре видится сиянием, освобождающим огнем, несущим ей в руки жертву, поначалу, как мы видели, противопоставлялось пониманию Хора, который воспринимает все события как происходящие в страшном сновидении. Хор, однако, обобщает такое противопоставление, придавая ему, вместе с тем, конкретный облик; этот облик — сама Клитеместра. Именно ее называет Хор «призраком», правящим в доме (415), а «милость во сне являющихся фигур ненавистна мужу» (416—417), ибо, «когда закрыты глаза, Афродита уходит» (418). Силы ночи, призраки кошмарных сновидений ожесточаются в «Агамемноне»:

«Виденья сна, лстивые, летучие,
Кружатся, ласк плен суля, мнимых губ обманы.

Обман! — Любимый образ, мнится, видишь ты,
Но, ускользнув из жадных рук,
И стаяло виденье, снигло, скрылось,
Крылом шурша в дебрях сна дремучих... (425)
... Кого провожали, знаем,
Кто ж возвратится?
Серый пепел, пустой доспех
В дом далекий вернулся!» (433—435, А. П.)

Не веря сну, призракам, пеплу, Хор не верит и огню:

«Примчал огонь счастья весть.
Молва бежит шустрая
По городу. Только правда ли?
Кто знает? Не лукавство ль это божье?
Ребячлив тот иль помешался разумом,
Кто верит басням пламени...» (475—480, А. П.).

Глашатай прибывает с целью выяснить, были ли огни правдой или они «подобны сновидению», и этот «сладкий свет обманул нас» (489—492). Здесь подведен итог параллельному развитию темы «свет—сон», а дальнейшее развитие событий, все нарастающий мотив ясности и освещенности, протянутый от «Евменид», выдвигает на передний план истинность сновидения, истинность кошмара; этот кошмар оказывается и психологическим состоянием Хора и Клитемestры, и характеристикой безумного убийства, оказывается имплицитным утверждением неправоты Клитемestры в совершении мести.

Обращаясь к Агамемнону, Хор говорит, что «свершившему труд его в радость (*εὐφροῦν*, 806)», ибо

«Кто народа надежный, глазастый пастух,
От кого не укроется лживых очей
Пустота (*τῆ βοῶντι*). Разгадает, кто лъетиво хвостом
Водянистой приязни виляет» (А. П.).

Предчувствие ночи, нависшей над Агамемноном, вместе с пониманием, что ночь эта вполне справедлива, придает драматический эффект словам Хора. Это же ощущение, что настал день, когда можно «спокойно спать», не опасаясь гибели мужа, — в словах Клитемestры (889—894):

«В моих несмыкаемых (ночью) глазах — убийства,
пока я плакала о тебе, все никак не зажигались огни.
Во снах же мимолетных жужжанье комариное меня будило,
и во время сна я видела много несчастий, предстоящих тебе».

Состояние полудремы-провидения, сна, рождающего истинное знание о грядущем, передано здесь необыкновенно точно. Неотвязно ноющий над ухом комар, сон с открытыми глазами, видения ужасов, протекающие перед открытыми гла-

зами, — все это и создает тот фон, на котором Хор просит у мойры дать ей «неотвратимый», «неизбежный», а не только «бесконечный» сон. Это просьба не только о смерти (поверхностное восприятие формируется метафорой «смерть как сон»), но и о познании того, что должно свершиться, о выяснении — и притом достоверном выяснении — того, как будет отмщен Агамемнон. Именно такое толкование просьбы Хора к мойре объясняет и образ мойры, «оттачивающей» правду: во мраке кузницы рождается свет (искры) истины.

Недаром в двух других частях трилогии мойры превращаются в великих богинь-ортономов (правозаконных), правящих вместе с Зевсом-всевидцем, «выпрядающих» жребий жизни. Параллельно этому усилению правозащитной, божественной функции мойр в «Хозфорах» и особенно в «Евменидах» идет и развитие мотива сновидения. Причем реальные образы, воплощающие мотив, теперь способствуют правдивому истолкованию сновидения: в «Хозфорах» важно уже правильное истолкование сновидения, а не просто сон сам по себе, как это было в «Агамемноне», где сон, как и огонь, были символами действия.

В «Хозфорах» мойра одарила страшным сном Клитеместру. Здесь «страх — толкователь сновидений, выдыхающий ужас из сна» (32—36), и именно сон указывает на то, что подземным богам ненавистны убийцы (37—41):

«Сказали судьи снов ночных,
Свидетели промысла божьего:
В могильной земле
Ропщут на врагов своих
Мертвецы и сердятся» (А. П.).

И именно увидев кошмарный сон, Клитеместра послала совершить возлияния (523—525): «Из-за снов, из-за кошмаров, блуждающих в ночи, безбожница послала совершить возлияния».

Содержание сна Клитеместры, рассказанное Оресту, понимается им с наивной буквальностью, но эта буквальность глубоко продумана Эсхилом и художественно очень действенна. Змея, которую родила во сне Клитеместра, — это сам Орест (549—550); подобно тому, как ведома обманувшим ее огнем-сновидением Клитеместра убивает Агамемнона, ее собственная смерть тоже зарождается как сон. Эсхил усиливает этот мотив тонкой мифологической параллелью: Скилла убила Ниса во сне, вырвав его золотой волосок (613—621). В конце трагедии (928—929) Клитеместра подводит

итог теме, снова говоря о том, что страх, рожденный сном,— пророк.

Все действие трилогии развивается, если следовать опять-таки лишь за мотивом сна, как постепенное освобождение от оков сна и сновидений. Если «Агамемнон» — трагедия, все действие которой пронизано ощущением дремы, жуткого кошмара, то в «Хоэфорах» происходит размежевание сна как предчувствия (сон Клитемestры о змее) с действительностью как воплощенным сновидением (Орест — та самая змея). В «Евменидах» же сон-кошмар до конца исчерпывает свои возможности: спящих Эриний будит Клитемestра, и теперь уже сновидение Эриний — она сама: «Я, теперь ваш сон, зову вас» (116). Клитемestра, появившись в «Евменидах» как сон Эриний, подводит общий итог всему мотиву пробуждения, который оказывается одним из ключевых для понимания всей структуры трилогии в целом. Клитемestра говорит о том, что «днем нельзя увидеть мойру человека», и что лишь «дремлющий ум светит глазами» (104—105). Это, как кажется, вполне соответствует тому, что мы знаем о сновидении и правде из «Агамемнона» и «Хоэфор». Но такое восприятие сна как источника знания человеческой судьбы, оказывается, не может выдержать и сама Клитемestра. Она старается разбудить Эриний сама, она — порождение сна, но она же и заявляет Эриниям: «Слишком [крепко] спишь! (121), «Спишь, не встаешь?!» (124), «Сон и мука — заговорщики» (128), «Ты во сне преследуешь зверя», — говорит она лающим сквозь сон Эриниям (131). Проснись, проснись — вот главный рефрен Пролога «Евменид». Сами себя начинают будить Эринии:

Проснись! Проснись! Будь ты — ту, а я — тебя!

Эй, спишь? Вставай! Сон прогоняй! Живей! Живей!

(140—141, А. П.).

Эриний терзает мысль о том, что они «во сне упустили добычу» (148), и как будто внезапная ненависть к сновидениям, к сну как способу существования, близкому к «муке» усиливается замечательной игрой слов: сон—гнев (*ὄνειρος*—*ὄνειδος*), сон—мука (*υπνος*—*πόνος*).

«Позор на мою голову от этих сновидений» (128, 155). На этом тема сновидения, сна, преступлений, совершенных в помутнении дремотном (Клитемestра) или вызванных сновидением (Орест-змея), завершается. Больше в «Орестее» о снах речи нет. Пробуждение всех героев, могущих пробудить-

ся, продолжается до тех пор, пока Афина не очищает Ореста, а Эринии не превращаются в Евменид.

Значительность мотива сна в целом заставляет нас внимательно отнестись и к тому месту в «Агамемноне», где Хор просит мойру принести (*ατελευτων υλνων*) «нескончаемый» и «решительный», «решающий» сон. Мойры, «владеющие каждой минутой» (965), решая все вместе с Зевсом-всевидцем (1045—1046), появляются в самом конце «Евменид», где вместо дремлющих и прикрытых в полудреме глаз в «Агамемноне» или в «Хоэфорах» Афина прославляет «верные глаза» (970), говоря о том, что она «зрит (*ὄρω*) великое благо для горожан» (991), и призывая «око всей земли тезеевой» (1025), требует почтения к свету, сиянию («в сверканьи огней смоляных», А. П.), сменившему весь мрак «сонных» сомнений (1021—1031).

*
*
*

Анализ только двух сквозных мотивов «Орестей» — символического бестиария и пробуждения от кошмаров Клитеместры — недвусмысленно показывает, что оба они восходят к центральной мифологеме трилогии — Дике. Вместе с тем, они явно принадлежат к различным стилистическим планам «Орестей».

План архаики, в котором расправлен лапидарный, несмотря на пеструю красочность, бестиарий, весь построен на применении излюбленного приема Эсхила — «зеркала», или «эха»; обилие мифологических параллелей — отражение сценического развития событий — усложняет в общем простой мотив оживляющими действие намеками и новыми оттенками смысла.

Архаизирующему плану трилогии принадлежит второй мотив. Местами осложненный игрою слов, он построен на изысканной монотонности чередований сна—яви.

Контраст архаической и архаизирующей стилистики, составляющий основу стиля Эсхила, сильно затрудняет читательское восприятие текста. Как видно, и для самого чтения эсхилевских трагедий требуется установка на конкретную сценическую реализацию сложной партитуры трагического спектакля.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этих «сценических и мусических состязаниях» см. Scholia ad Arist. Ran., 886.

² См. единственную на русском языке книгу: Новосадский Н. И. Елевсинские мистерии. СПб., 1887; см. также Burkert W. Greek tragedy and sacrificial ritual. — GRBS, 1966, 7, p. 87—121.

³ См. Reinhardt K. Aischylos als Regisseur und Theologe. Bern, 1949.

⁴ Новосадский Н. И. Елевсинские мистерии, с. 23; см. также Simms R. M. The Eleusinia in the 6th to 4th centuries BC. — GRBS, 1975, 16, p. 269—279.

⁵ О пифагорейском источнике этого обета, а также о превращении молчания в специальный сценический прием в трагедиях Эсхила, см. статью О. Тэплина: Garlin O. Aeschylean silences and silences in Aeschylus. — Harv. Stud. in Cl. Phil., 1972, 76, p. 57—98. Реферат этой работы имеется в обзоре: Анпеткова-Шарова Г. Г. Обзор некоторых новейших зарубежных исследований творчества Эсхила. — В кн.: Язык и литература античного мира. Л., 1977, с. 15—29.

⁶ Выразительное описание действия см. у Н. И. Новосадского, ук. соч., с. 23; порядок справления мистерий см. в работе Dowden K. Grades in the Eleusinian Mysteries. — RHR, 1980, 197, N 4, 409—427.

⁷ См. Толстой И. И. Инвективные песни аттического крестьянства. — Статьи о фольклоре. М., 1966, с. 73—79. Нужно отметить, что с «гефизмами», возможно, связана и метрическая основа диалогических частей трагедии — ямба.

⁸ Thomson G. Mystical allusions in the Oresteia. — JHS, 1935, 55, p. 20—34; Tierney M. The Mysteries and the Oresteia. — JHS, 57, 1937, p. 11—21; Citti V. Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo. Bologna, 1962.

⁹ Tierney M. Op. cit.

¹⁰ Goheen R. F. Aspects of dramatic symbolism: three studies in the Oresteia. — AJPh, 1955, 76, p. 113—137; Lanahan W. F. Levels of symbolism in the red carpet scene of 'Agamemnon'. — CB, 1974, 51, p. 24—27; McLeod C. W. Clothing in the Oresteia. — Maia, n. s., ante 27, fasc., 3, 1975, 201—203.

¹² Сеть как лейтмотив рассмотрена в статье проф. В. Н. Ярхо «Художественное мышление Эсхила: традиции и новаторство» — В кн.: Язык и литература античного мира. Вып. 1, Л., 1977, с. 13—14.

См. также: Schefelowitz I. Das Schlingen und Netzmotiv im Glauben und Brauch der Völker. Gießen, 1912.

¹³ Aeliani V. H., V. 14.

¹⁴ Kiefner W. Der religiöse Allbegriff des Aischylos. Untersuchungen zur Verwendung von pan, panta, pantes usw. als Ausdrucksmittel religiöser Sprache. Diss., Tübingen, 1959 (Hildesheim, 1965²).

¹⁵ Köster H. Die geographische Kenntnisse des Aischylos. Diss., Kiel, 1928.

¹⁶ Литература о птичьих образах и метафорах в трагедиях Эсхила обширна, см.: Pollard J. R. T. Birds in Aeschylus. — G&R, 1948, 17, p. 116—127; Kraus W. Aischylos. Die Schutzfliehenden. Frankfurt a/M., 1948, S. 87—112; Young A. M. Of the nightingale's song. — CJ, 46, 1950—1951, p. 181—184.

¹⁷ Porphy. De abst. IV. 16.

¹⁸ В схолии к 212 ст. «Молящих» схолиаст объясняет: «[Птица] — солнце, ибо это оно будит нас как петух».

¹⁹ Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 51—52.

²⁰ Там же.

²¹ Очевидно, имея в виду это замечание схолиаста, П. Уолкот полагает, что весь эпизод с Эриниями в «Евменидах» — «игра на воображении зрителя (см. Walcott P. Greek drama in its theatrical and social context. Cardiff, 1976, p. 33).

²² Лосев А. Ф. Античная мифология, с. 371—372.

²³ В литературе, посвященной философской проблематике эсхилевских трагедий, вопрос о «диалектике» упирается не столько в композицию, скажем, трилогии («тезис», «антитезис» и «синтез») или во внешний слой развертывания фабулы, сколько в диалектическую структуру образа. Поэтому к уяснению «философии Эсхила» нас скорее приближают работы Г. Камерона (Cameron H. D. Studies in the Seven Against Thebes of Aeschylus. The Hague, 1971) и Барбары Фаулер (Fowler B. H. The dramatic use of imagery in Aeschylus. Diss., Bryn Mawr College, 1955; eisdem, The imagery of the Prometheus Bound. — AJPh, 1957, 78, p. 173—184), чем Р. Шерепа (Schaefer R. La préhistoire de la dialectique et du syllogisme d'après les Suppliantes d'Eschyle. — RMM, 1952, 57, eisdem, La composante dialectique de l'Orestie. — RMM, 1953, 58, или даже Бурк Гладигова (Gladigow B. Aischylos und Heraklit. Ein Vergleich religiöser Denkformen. — AJPh, 44, 1962).

²⁴ Bowra C. M. The Tragic Vision. — In: Aeschylus. A collection of critical essays ed. by M. H. McCall Jr., Englewood Cliffs (N. J.), 1972, p. 23.

В этой небольшой работе высказан ряд глубоких идей, в частности, о проблеме единства индивидуального и универсального в обрисовке персонажей, создающем подчас резкий контраст стиля и непосредственного содержания эпизода (с. 24—25). Важна также мысль о соотношении сценического и лирического начал в отделении драматического действия от аудитории.

²⁵ Там же, с. 22—25.

²⁶ О специфике «полифонии» Эсхила пишет Меоти: Méautis G. Eschyle et la trilogie. P., 1936, p. 73.

²⁷ Haldane J. A. Musical themes and imagery in Aeschylus. — JHS, 1965, 85, p. 33—42.

²⁸ Moutsopoulos E. N. Une philosophie de la musique chez Eschyle. — REG, 1959, 72, p. 23.

²⁹ Ibid., p. 55.

³⁰ Ibid., p. 56.

³¹ Haldane J. A., p. 37.

³² Ibid., p. 39.

³³ Ibid., p. 34.

³⁴ См. Де Соссюр Ф. Анаграммы (фрагменты). Пер. с французского, вступ. статья и комментарий Вяч. Вс. Иванова. — В кн.: де Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 633—647.

³⁵ См., например, анаграмму Переделкина в стихотворении Б. Пастернака «В больнице» (из цикла «Когда разгуляется. 1956—1959»), а именно слова: «Он понял, что из переделки Едва ли он выйдет живой».

³⁶ Замечательную анаграмму обнаружил в «Хозэфорах Эсхила Г. Найдель, показавший, что «славная глубокомудрая Эриния» в этой трагедии — не кто иная, как Клитемestra: Neitzel H. Eine versteckte Namensdeutung bei Aischylos. Zur Interpretation von Ch. 639—651. — *Glotta*, 1976, 54, s. 56—61. Статья Г. Найделя указывает на широкое поле спряганных, удачно замаскированных значений, адекватное выявление которых требует специальных усилий и известного исследовательского хладнокровия.

³⁷ Об отличии времени в эпосе от этой категории в структуре трагедии, см. Лосев А. Ф. Античная философия истории. М., 1977, с. 70—86.

³⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики, т. IV, М., 1975, с. 435—436, 444—448, 451—455.

³⁹ Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978, с. 29—39, 76—79.

⁴⁰ На важность и популярность мотива Аполлон-лебедь указывают материалы, имеющиеся в кн.: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 276—277.

⁴¹ Миф о Прокне, Филомеле, Терее и Итисе, см. у Аполлодора (III, 14, 8), в «Метаморфозах» Овидия (VI, 412—676).

⁴² Клох В. M. W. The lion in the house (Agam., 717—736). — *CP*, 47, 1952, p. 17—25; Nöldcke Th. Das Gleichnis vom Aufziehen eines jungen Raubtieres. — In: A volume of oriental studies presented to E. G. Browne. Cambridge, 1922, p. 371—382; Marino P. A. A lion among the flock. — *CB*, 1975, 51, p. 77—78: Марино доказывает, что в 717—736 стг. «Агамемнона» речь идет не о Елене, а об Эгисфе. Указание на Эгисфа, однако, можно рассматривать лишь как дополнительное, ведь вся композиция второго стасима сводится к параллелизму темы Трои и воспитания хищного зверя в доме. Таким образом, даже если речь и идет об Эгисфе, то лишь в качестве параллели к Елене, а образ похищаемого львенка — равнодействующий для нескольких персонажей. Этот пример — еще одна иллюстрация эсхилиевского приема «зеркала».

⁴³ Lawrence S. E. Artemis in the Agamemnon. — *AJPh.*, 1976, 97, p. 97—110.

⁴⁴ Porzig W. Aischylos. Lpz., 1926, S. 58.

⁴⁵ Перерождение Эриний в Евменид в «Орестее» не должно казаться странным или искусственным. В недошедшей до нас трилогии о Данаидах и сатировой драме «Амимона», если судить по единственной сохранившейся трагедии («Молящие») и фрагментам, на той же общей основе (плодородие) оказывается возможным переход от «гюбрис» («превышение дозволенного», букв.: «неумная страсть к насилию», «похоть») к заключению брака, счастью свадьбы («гамос»). «Гюбрис» как «ненормальность», «безумие» — оборотная сторона супружеской любви, прославляемой Эсхилом до небес. Гигни (Fab., 169) так передает содержание утерянной «Амимонии»: «Дочь Даная Амимона, посланная за водой для совершения возлияний, по дороге устала и легла вздремнуть. Ею захотел овладеть Сатир. Она же возмолвила о помощи к Посейдону. Тот бросил в Сатира свой трезубец, но промахнулся и попал в скалу, Сатир же бежал. Оставшись наедине с девицей, объяснившей, что ее послал за водой отец, Посейдон сошелся с Амимонией. За это она потребовала от него выдернуть из скалы трезубец, что и было исполнено. Тут же из этой скалы брызнули три источника, названные Амимонийским ключом. Амимона родила Навплия. Источник же впоследствии стал называться Лернейским».

В сохранившемся фрагменте «Амимоны» Посейдон так уговаривает дочь Данаю отдаться ему: «Тебе ведь замуж суждено, жениться — мне!». В «Молящих» мы не найдем окончательного ответа на главные вопросы. Что дерзостнее и нечестивее — поведение Данаю или любовная страсть Египтян? Что осуждает Эсхил, «пуналуальные» (Морган) притязания Египтян или первобытные притязания Данаю на собственных дочерей? Свидетельства о трилогии, любовь Посейдона и Амимоны, триумф Афродиты дают неоднозначный ответ. Обе стороны любви имеют общий источник — плодородие. Но если в любви-гиюбрис подчеркивается гибельное, дерзостно-разрушительное начало, ведь о ней говорят жертвы этой гиюбрис, то в любви-гамос, или в любви-Афродите, плодородие — цель.

⁴⁶ Lanahan W. F. Levels of symbolism in the red carpet scene of Agamemnon: CB, 1974, 51, p. 24—27.

⁴⁷ Scholia Graeca in Aeschylum. Ed. O. L. Smith. Lpz., 1976, Bd. 1, 297e (S. 123).

⁴⁸ von Wilamowitz-Möllendorf U. Glaube der Hellenen. B., 1932, Bd., 2, S. 148.

⁴⁹ Bultmann R. Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum.— Philologus, 1948, 97, S. 4—36; Kakridis Th. Licht und Finsternis im Botenbericht der Perser des Aischylos. — Grazer Beiträge, 1975, 4, S. 145—154; Mugler Ch. La lumière et la vision dans la poésie grecque. — REG, 1969, 73, p. 40—72. Диссертация Russo N. M. The imagery of light and darkness in the Oresteia. Diss., Ohio, Columbus, 1974, осталась мне недоступна.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Кагаров Евг. Эсхил как религиозный мыслитель. Киев, 1908.

Пиотровский Адр. Трагический театр Эсхила. — В кн.: Эсхил. Трагедии. М.—Л., «Академия», 1937, с. IX—XXXII.

Лосев А. Ф. Эсхил. — В кн.: Греческая трагедия. М., 1958, с. 43—102.

Ярхо В. Н. Эсхил. М., Гослитиздат, 1958.

Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., «Художественная литература», 1978.

Porzig W. Die attische Tragödie des Aischylos. Leipzig, 1926.

Stanford W. B. Aeschylus in his style. A study in language and personality. Dublin, 1942.

Knight W. F. J. The Aeschylean Universe. — JHS, 1943, 63, p. 1—17.

Earp F. R. The Style of Aeschylus. Cambridge, 1948.

Hiltbrunner O. Die Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos. Bern, 1950.

Thomson G. Aeschylus and Athens. L., 1958².

Else G. F. The Origin and Early Form of Greek Tragedy. Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1965.

A concordance to Aeschylus. Ed. by H. Holmboe. Leiden, 1971. Vol. I.

Aeschylus. A collection of critical essays ed. by M. H. McCall Jr. Englewood Cliffs, N. J., 1972.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- А. П. — перевод Адриана Пиотровского.
AJPh — American Journal of Philology.
CB — Classical Bulletin.
CJ — Classical Journal.
CP — Classical Philology.
G&R — Greece and Rome.
GRBS — Greek, Roman and Byzantine Studies.
JHS — Journal of Hellenic Studies.
REG — Revue des études grecques.
RHR — Revue d'Histoire des religions.
RMM — Revue de la métaphysique et du morale.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ритуальный источник и художественные приемы Эсхила	4
«Орестея»: два мотива	35
Символический bestiарий	40
Нескончаемый сон Клитемстры	50
Примечания	58
Рекомендуемая литература	61

Гасан Чингизович Гусейнов
«ОРЕСТЕЯ» ЭСХИЛА:
ОБРАЗНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ДЕЙСТВИЯ

Лекция для студентов театроведческих и режиссерских
факультетов театральных вузов

Редактор Е. Лугинская
Художник М. Левина
Корректор И. Доронина

Сдано в набор 14.06.82 г. Подписано к печати 31.12.82 г.
Л 76361. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Печать
высокая. Гарнитура «Литературная». Печ. л. 4. Тираж 1000 экз.
Заказ № 1029. Цена 30 коп.

Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского,
Москва, Собиновский пер., 6

Филиал фабрики офсетной печати № 1 Росглаволиграфпрома.
Москва, Достоевский пер., 2/4